SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 05603 1900

DATE DUE

			Printed in USA

HIGHSMITH #45230

Karl Scheffler • Menzel

Karl Scheffler

Menzel

Der Mensch / Das Werk

Fünftes bis siebentes Tausend

S.F. PUBLIC LIBRARY

Berlin
Bruno Cassirer Verlag

Printed in Germany

759.3
M52s
537380

S.F. PUBLIC LIBRARY

3 1223 05603 1900

Gräfin Hohenthal, Bildnisstudie, 1865. Bleistift und Wasserfarbe.

3 45676 F-BKS: SFPL
153 SFPL 08/30/00 5043

Inhalt

Seite

Einführung 7

Erster Teil: Der Mensch 21

Zweiter Teil: Das Werk 99

Schlußwort 211

Verzeichnis der Abbildungen

(Wo eine besondere Bezeichnung fehlt, handelt es sich um Ölbilder.)

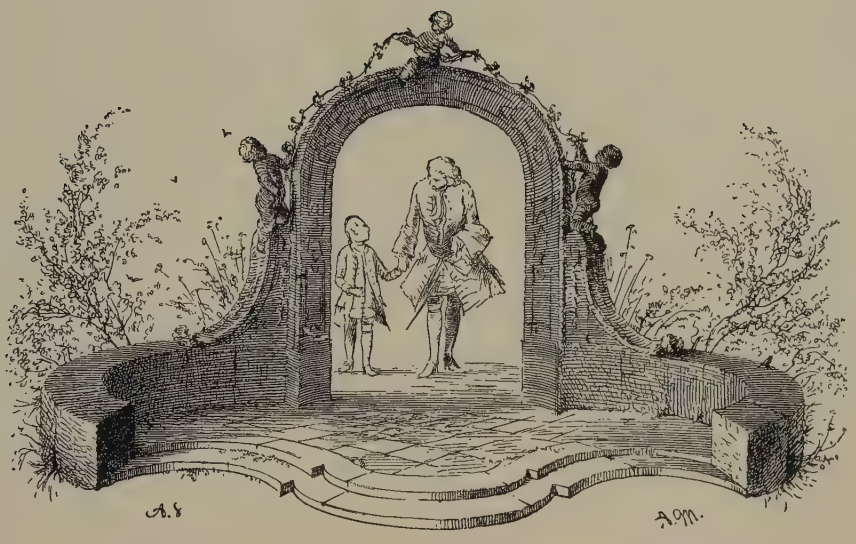
Seite

Gräfin Hohenthal, Bildnisstudie, farbige Zeichnung 1
Handstudien, Bleistiftzeichnung 9
Selbstbildnis, Bleistiftzeichnung 11
Kind und Kuh, Lithographie 13
Sechs Illustrationen aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", Holzschnitte, 14, 15, 16, 18, 19, 20
Der Schafgraben, Bleistiftzeichnung 17
Titelzeichnung, Lithographie 21
Berliner Landschaft, Bleistiftzeichnung 23
Bauernhof, Bleistiftzeichnung 25
Landschaft am Potsdamer Tor, Bleistiftzeichnung 27
Terrasse im Garten von Sanssouci, Bleistiftzeichnung 29
Abschiedskarte, Lithographie 31
Zwei Zeichnungen aus dem „Armeewerk", Lithographien 32, 33
Sanssouci, Bleistiftzeichnung 35
Blick in den Park des Prinzen Albrecht 36
Palaisgarten des Prinzen Albrecht 37
Blick auf Hinterhäuser 39
Dächer im Schnee 40
Hessische Landschaft, Bleistiftzeichnung 41
Die Berlin-Potsdamer Bahn, Bleistiftzeichnung 42
Die Berlin-Potsdamer Bahn 43
Fabrikgebäude im Mondschein 45
Flußlandschaft, Bleistiftzeichnung 46
Bauplatz mit Weiden 47
Landschaft am Tempelhofer Berg 49
Innenraum mit der Schwester des Künstlers 51
Wohnstube eines Trödlers 52
Zimmer mit dem Justizminister von Maercker 53
Das Balkonzimmer 55
Des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße 57
Wolkenstudie 59
Am Schafgraben, Radierung 61
Pferdekopf 62
Der Bruder des Künstlers 63
Bildniszeichnung, Bleistift 65
Kinderbildnis, Bleistiftzeichnung 67

Seite
Bildnis des Fräuleins F. Arnold 69
Knabe mit Ball, Bleistiftzeichnung 70
Menzels Mutter, Bleistiftzeichnung 71
Abendgesellschaft 73
Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff 75
Frau Justizrat von Maercker 77
Bildnis Karl J. Arnolds, farbige Kreide 79
Menzels Schwester 81
Major von Leithold, Wasserfarbe 83
Frau Karoline Meyerheim, Wasserfarbe 85
Menzels Schwester, Wasserfarbe 87
Bildnis Dr. Eitners, farbige Kreide 89
Postmann, Bleistiftzeichnung 91
Menzels Schwester, farbige Kreide 93
Ruhende Dame, farbige Kreide 95
Tischkarte für den Herzog von Meiningen, Radierung 99
Fünf Illustrationen aus den „Werken Friedrichs des Großen", Holzschnitte . . . . 101—107
Dame am Fenster, Radierung 109
Selbstkarikatur, Bleistiftzeichnung 111
Studie zu der „Aufbahrung der Märzgefallenen", Bleistiftzeichnung 112
Die Aufbahrung der Märzgefallenen 113
Blick durchs Fenster, Bleistiftzeichnung 117
Aufbewahrungssaal während des Museumsneubaues, farbige Kreide 119
Stadt am Fluß, Bleistiftzeichnung 121
Schweine im Kornfeld, Wasserfarben 123
Schiffsbrücke bei Artlenburg, Bleistiftzeichnung 124
Schiffsbrücke bei Artlenburg, Lithographie 125
Josef Joachim und Clara Schumann, farbige Kreide 127
Volksredner, farbige Kreide 129
Alte Dame, farbige Kreide 130
Die Zuhörer, farbige Kreide 131
Schlafendes Kind, farbige Kreide 133
Feuersbrunst 135
Alter Mann mit Überzieher, farbige Kreide 137
Im Konzert, farbige Kreide 139
Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci 141
Die Marquise von Pompadour, Bleistiftzeichnung 142
Friedrich und die Seinen bei Hochkirch 145
Prinzessin Amélie, Bleistiftzeichnung 146
Zielender Soldat, Kreidezeichnung 147
Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 149

Seite

Atelierwand 151
Das „Théâtre Gymnase“ 153
Maskensouper, Wasser- und Deckfarbe 154
Polizist und Dame im Tuileriengarten 155
Fackelzug 157
Auf dem Bahnhof, Bleistiftzeichnung 158
Bauerntheater in Kufstein 159
Familienbild, Bleistiftzeichnung 161
Im Garten, Bleistiftzeichnung 163
Reiter, Bleistiftzeichnung 164
Küche im Freien, Bleistiftzeichnung 165
Krönung König Wilhelms des Ersten 167
Rüstungen, Deckfarbe 171
Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen 173
Blick von einem Balkon des Schlosses in Berlin 175
Handstudie, Deckfarbe 177
Badende Knaben in der Saale, Deckfarbe 179
Straße bei Nacht, Deckfarbe 181
Blick aus dem Fenster, Wasserfarbe 183
Landstraße bei Harzburg, Bleistiftzeichnung 186
Hofinneres, Wasser- und Deckfarbe 187
Bleistiftstudie 188
Beethovens Sterbezimmer, Bleistiftzeichnung 189
Zwei Illustrationen aus Kleists „Zerbrochenem Krug“, Holzschnitte . . . . . 191 u. 193
Erinnerung an den Garten des Luxembourg 195
Atelierwand 197
Der „Wigwam“ auf der Weltausstellung in Wien, Deckfarbe 199
Haus im Abbruch, Deckfarbe 201
Ballpause 203
Das Ballsouper 205
Das Ballsouper, Ausschnitt 207
Landschaft 209
Dächer, Bleistiftzeichnung 213
Aschermittwochmorgen, Deckfarbe 215
Kehraus, Bleistiftzeichnung 217
Friedrich der Große, Deckfarbe 218
Schlußvignette, Federzeichnung 219



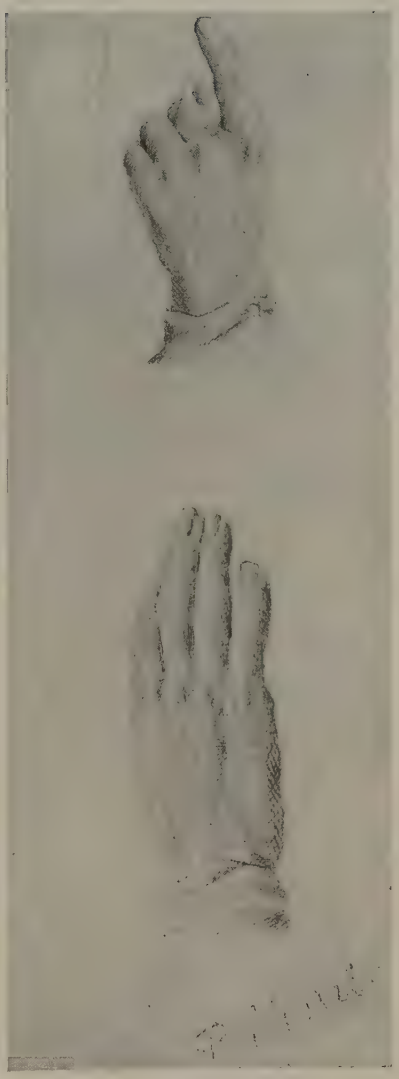
Einführung

Als Adolf Menzel am 9. Februar 1905 im Alter von neunzig Jahren starb, glaubte jeder Deutsche ihn zu kennen. In den Nekrologen wurde mit großer Sicherheit abschließend geurteilt über dieses wunderbaren kleinen Mannes Lebensarbeit, deren Anfänge sich im Dämmer weit entfernter Jahrzehnte verlieren und die am Ende mit den höchsten äußeren Ehren gekrönt wurde, womit jemals eines deutschen Malers Arbeit ausgezeichnet worden ist. Jeder einzelne glaubte über das Wesen des Menzelschen Ruhmes im reinen zu sein — über das Wesen eines Ruhmes, der ebenfalls ein biblisches Alter erreicht und drei Generationen schon beschäftigt hatte, der den Söhnen von den Vätern und diesen wieder von ihren Vätern übermacht worden war, dem etwas historisch Befestigtes zu eigen war und der wie ein Teil der neueren deutschen Kunst überhaupt erschien. Auffallend war es nur, daß bei alledem der Einschätzung die Einhelligkeit fehlte. Die beiden großen Kunstparteien, die einander auch heute noch gegenüberstehen, urteilten über Menzel sehr verschieden. Jede Partei glaubte die Wahrheit für sich zu haben und sprach darum im Ton einer endgültigen Wertung; die Urteile aber wollten hier und dort nicht zusammenstimmen.

Die Sprache rückhaltloser Bewunderung hörte man von der Akademie her, von der mit dieser verbündeten Autorität und von jenen Teilen des Volkes, die ihre Urteile über Kunst von der Autorität und der Akademie bestimmen lassen; auf der anderen Seite hörte man ernste Vorbehalte von den freien Künstlern, den Gegnern der Akademie, und von der verhältnismäßig kleinen aber einflußreichen Gemeinde fortgeschrittener Kunstfreunde.

Im Umkreis der Akademie erblickte man in Menzel nicht nur einen Meister, sondern schlechthin den Meister der neueren Malerei. Doch kamen die Kollegen von der Akademie zu diesem unbedingten Urteil nicht so sehr auf Grund einer im großen Stil vergleichenden Kritik, sondern weil sie in Menzels Kunst eine höchste Steigerung ihrer eigenen Fähigkeiten, eine höchste Erfüllung ihrer künstlerischen Absichten erblickten. Sie verehrten in Menzel einen großen Meister des Lehr- und Lernbaren in der Kunst; sie rühmten das enorme Studium, den mächtigen Fleiß, die erstaunliche Fähigkeit, präzis sachlich

zu arbeiten, die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit des Naturalismus und die uneingeschränkte Hingabe an das, was sie die Wahrheit des Lebens nennen. Kurz, sie rühmten die bürgerliche Kunst für alle, die in Menzels Lebenswerk enthalten ist, das heißt: die subalternen Eigenschaften. Und darin begegneten sie sich mit der staatlichen Autorität. Diese schätzte in Menzel nicht eigentlich den Künstler, sondern vor allem den Historiker, der mit den Mitteln einer selten gründlich beherrschten Malerei die Geschichte Preußens und Deutschlands verherrlicht hat. Sie belohnte Menzel am Ende seines Lebens mit dem Adel, mit seltenen Titeln und hohen Orden, nicht so sehr für seine Formschöpfungen, als vielmehr für die künstlerische Bearbeitung gewisser Stoffe; sie meinte den Maler Friedrichs des Großen und Kaiser Wilhelms des Ersten und sah in dem ruhmvoll alternden Künstler in erster Linie einen pädagogisch wirkenden Kunstpatrioten. Auch vergalt sie mit einem hohen Rang die Tatsache, daß dieses große Talent nicht in den Reihen der Sezessionisten, der sogenannten Revolutionäre der Kunst, zu finden war, sondern daß es auf Seiten der Konservativen, der „staatserhaltenden" Kunst stand, oder doch zu stehen schien und selbst dort zu stehen glaubte. Die Akademiker waren glücklich, daß sie mit einem gewissen Recht einen durchaus genialen Menschen und großen Künstler als Kollegen ansprechen, daß sie sich in seinem Glanz selbst erhöhen konnten, und sie gaben Menzel buchstäblich recht, als dieser beim Festmahl gelegentlich seiner Erhebung in den Adel sagte, durch die Verleihung des Ordens vom Schwarzen Adler sei die ganze Malergilde auf eine höhere Stufe gehoben worden. Die Autorität aber mußte froh sein, in einem der fruchtbarsten Schilderer der vater-



Handstudien. Bleistift. 1828.

ländischen Geschichte ausnahmsweise auch einmal ein selbst von den Gegnern anerkanntes großes Talent ehren zu können; sie erschien in imponierender Weise kunstliebend, wo sie in Wahrheit nur einem dynastischen Instinkt und einer Regierungsmaxime folgte.
Im Gegensatz hierzu sprachen die freien Künstler, wie sie sich im Laufe der letzten Jahrzehnte in Sezessionen zusammengefunden haben, und die selbständigen Kunstrichter mit starken Einschränkungen von Menzels Lebenswerk. Alle ihre Urteile waren auf den Ton großer Achtung gestimmt, am Ende aber glaubten sie Menzel ablehnen zu müssen, trotzdem sie ihn mit anderen Akademikern keineswegs in demselben Atem nannten. Es war damals die Zeit, wo sich Künstler und Kunstfreunde über ein neues Programm verständigt hatten, der Geist des Impressionismus beherrschte alle, und im Eifer jungen Erkennens, was das Wort „moderne Malerei" eigentlich sagen will, zögerte man nicht, Menzel mit einer Gebärde des Respekts als überwunden zu bezeichnen. Damals war viel die Rede von der „Entwicklung" in der Kunst, und man konnte überall mit guten Gründen auseinandersetzen hören, inwiefern Maler wie Leibl, Liebermann, Trübner und Böcklin „über Menzel hinausgegangen" seien. Besonders Böcklin wurde damals auf Kosten Menzels laut gerühmt. Auch wurden die französischen Impressionisten gegen den Preußenmaler ausgespielt. Man ließ den Illustrator der Kuglerschen Geschichte Friedrichs des Großen gelten, nannte den Künstler der Friedrichsbilder aber einen malenden Historiker, einen Anekdoten- und Genremaler, und bezeichnete den alten Menzel als einen Feinmechaniker, der mit Ameisenaugen zwar zu beobachten gewußt, sich am Detail aber auch verloren hätte. Es hieß, Menzel sei mehr ein Wissenschaftler als ein Künstler gewesen; man tadelte das scharf Witzige, das künstlerisch Beziehungsreiche und das Überfleißige seiner Kunst. Menzels Art wurde an dem gemessen, was den Künstlern und Kunstfreunden in jenen Jahren als der Kunststil unserer Zeit erschien. Auf diesen Ton hatte schon Hugo von Tschudi seinen Aufsatz im „Pan" im Jahre 1896 gestimmt. Im Grunde sind alle diese Nekrologe weniger Menzels wegen und nicht eigentlich gegen Menzel geschrieben worden; sie verfolgten vielmehr programmatische Absichten. Die respektvolle Absage richtete sich eigentlich gegen die Akademiker und gegen die Autorität. In dem Kampf der Kunstparteien wurde Menzel zu einem Gleichnis, woran man hüben und drüben die Überzeugungen erprobte.

Selbstbildnis im Alter von 19 Jahren. Bleistiftzeichnung. 1834.

Wenige Monate nach dem Tode Menzels wurde in der Berliner Nationalgalerie die große Gedächtnisausstellung eröffnet. Sie erst vermittelte den Deutschen ein Bild der Persönlichkeit und des ganzen Lebenswerkes. Schon in den letzten Jahren vor dem Tode waren einige Jugendbilder aufgetaucht und hatten Aufsehen erregt. So wurde, zum Beispiel, im Jahre 1903 das 1845 gemalte „Balkonzimmer" von der Nationalgalerie erworben. Man hatte aber noch nicht verstanden, diese Jugendwerke in einen organischen Zusammenhang mit der Entwicklung Menzels zu bringen; sie wurden wie Zufallsschöpfungen bestaunt. Erst die Gedächtnisausstellung, die die meisten Räume der Nationalgalerie füllte, machte mit einer ganzen Reihe solcher Jugendarbeiten bekannt und belehrte die Besucher darüber, daß die Zeugnisse einer bis dahin noch unbekannten Arbeitsepoche bis zum Tode des Meisters im Atelier verborgen oder im Privatbesitz unbekannt geblieben waren. Aus dieser Ausstellung erwarb die Nationalgalerie, zum Beispiel, das große Bildfragment „Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen", ferner die „Abendgesellschaft", das „Schlafzimmer", das „Théâtre Gymnase", den „Bauplatz mit Weiden", die „Atelierwand", den „Fackelzug", die beiden Ansichten vom Park des Prinzen Albrecht, kurz die meisten der Bilder, die von dem Maler Menzel etwas Entscheidendes aussagen, ohne deren Kenntnis er überhaupt nicht als Ganzes beurteilt werden kann. Zugleich wurde das Zeichnungswerk Menzels den Besuchern vor Augen geführt. Und auch dieses zwang zu einer Revision des Urteils. Diese Revision ist denn auch unmittelbar nach der Ausstellung mit großer Aufrichtigkeit vorgenommen worden. Aber nicht von seiten der Akademiker und der hinter ihnen stehenden Majorität; diese fanden in der Ausstellung nur eine monumentale Bekräftigung ihrer schon formulierten Ansichten. Die freien Künstler und die lebendig am Kunstleben Teilnehmenden waren es, die unumwunden nun zugaben, den für die Kunst wesentlichen Menzel noch nicht gekannt zu haben, und gleich versuchten sie auch ihr Vor-Urteil gut zu machen. Bezeichnend für diese Selbstkorrektur sind zwei Werke. Das eine hat Hugo von Tschudi geschrieben, es heißt: „Aus Menzels jungen Jahren"* und ist 1906, also unmittelbar nach der Gedächtnisausstellung erschienen; das andere stammt von Julius Meier-Graefe, führt den Titel: „Der junge Menzel"** und ist ebenfalls schon 1906 heraus-

* G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin.
** Im Insel-Verlag, Leipzig.

„Kind und Kuh." Aus dem Kinderbuch „Der kleine Gesellschafter".
1836, Federzeichnung für Lithographie.

gebracht worden. In beiden Büchern ist der junge Menzel also Gegenstand des Studiums geworden. Die Beweisführungen, vor allem in der sehr zugespitzten Darstellung Meier-Graefes, laufen darauf hinaus, daß Menzel in seiner Jugend, als er das Kuglerwerk illustrierte und um 1845 seine Bilder malte, also etwa bis zu seinem fünfunddreißigsten Lebensjahr, ein großer und reiner Künstler gewesen sei, daß er später aber mehr und mehr dem Akademischen, dem unkünstlerisch Fleißigen und Genauen, zum Opfer gefallen sei. Meier-Graefe hat sein Buch im Untertitel „ein Problem der Kunstökonomie Deutschlands" genannt. Das heißt, er hat auch jetzt den Fall Menzel grundsätzlich genommen und verallgemeinert. Auch hier wieder ist Menzel programmatisch betrachtet worden. Sehr geistreich, sehr einsichtsvoll, bis zu gewissen Graden sehr richtig und in ganz ernster Absicht; aber doch programmatisch. An Menzels Künstlerschicksal wird erwiesen, wie fast alle deutschen Talente im neunzehnten Jahrhundert echt künstlerisch begonnen haben, und wie sie von ihrer Umwelt allmählich zum Unkünstlerischen, zum Akademischen, zur Publikumskunst verführt worden sind. Mit großem Geschick und unwidersprechlichen Gründen wird gegen den alten der junge Menzel ausgespielt. Den Nekrologen gegenüber bedeuten die Bücher von Tschudi und Meier-Graefe einen entschiedenen Schritt vorwärts in der richtigen Bewertung Menzels. Aber sie

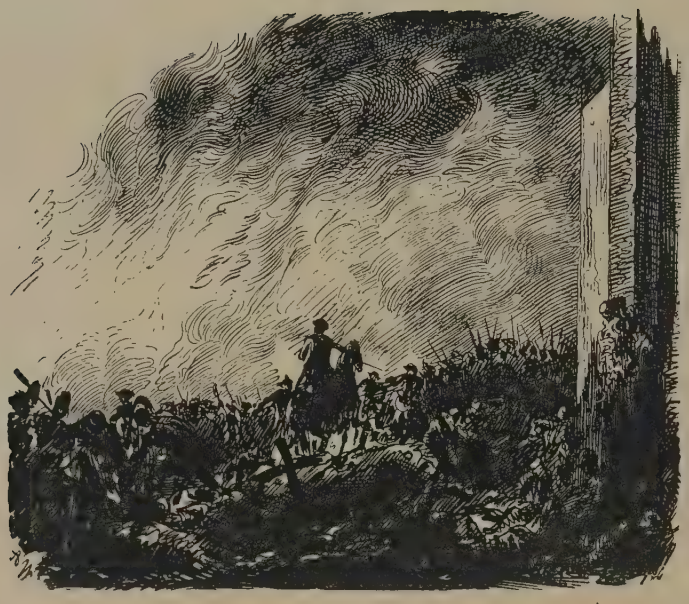


Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", 1840—42.
Holzschnitt.

enthalten dennoch keineswegs Endgültiges. Beide Bücher sind schnell angesichts der Gedächtnisausstellung geschrieben, Aug in Aug mit einem neuen, überraschenden Material; beiden fehlt die Distanz zu der Gesamtpersönlichkeit, weil eine wichtige Seite von deren Wesen sich ihnen eben erst offenbart hatte. Es war ein Standpunkt gewonnen, um Menzel als Künstler näher zu kommen, als es vorher möglich gewesen war; doch kam Menzel dabei immer noch zu kurz. Die laute Lobpreisung des Jugendwerkes auf Kosten des Alterswerkes wurde, in dieser Beweisführung, fast zu einem Makel des Charakters. Immer noch trat eine Tendenz anspruchsvoll vor die Erscheinung des Künstlers, wo diese durch ihr Dasein allein doch den Anspruch erhebt, nicht von einem modernen Vollkommenheitsbegriff aus gewertet zu werden.

Bei jedem Versuch, die Geschichte eines Künstlers zu geben und seinen Wert zu messen, erhebt sich — wenigstens dort, wo es sich um eine noch umstrittene Erscheinung handelt — die Frage, ob sich der Künstler mit seiner Gesamtproduktion allgemeinen Zielen einzuordnen habe, oder ob es überhaupt kein anderes „Ziel" gibt, als die im gewissen Sinne zufällige Begabung. Mit andern Worten: lenkt der Stil einer Zeit den

Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“, 1840—42.
Holzschnitt.

Künstler, oder macht der Künstler den Stil? Ganz befriedigend ist diese Frage wohl nie zu beantworten; sie hat Ähnlichkeit mit jener Doktorenfrage, ob zuerst das Ei dagewesen sei oder die Henne. In der Kunstgeschichte scheint eines immer durch das andere zu wirken: der Stil durch das Talent und die Persönlichkeit durch das, was man Zeitstil nennt. Bei der kritischen Betrachtung eines künstlerischen Lebenswerkes aber ist es doch zu empfehlen, von der Individualität, als von dem ganz konkret Gegebenen, auszugehen, weil der Beurteiler sonst leicht zu Trugschlüssen oder doch zu einer so einseitigen Betrachtungsweise kommt, daß Schiefheiten gar nicht zu vermeiden sind. In Zweifelsfällen ist es immer gut, sich an das Lebendige zu halten und ihm mehr zu glauben, als einer noch so lebensvollen Idee. Freilich soll man das Zeitideal, das in dem Stilinstinkt eines ganzen Volkes oder wohl gar einer ganzen Rasse zum Ausdruck kommt, nicht unterschätzen; aber man soll billig immer ein wenig zweifeln, ob man dieses Ideal auch weitherzig genug auffaßt. Wenn eine genialische Persönlichkeit mit diesem Ideal nicht übereinstimmt, so soll man nicht die Persönlichkeit verwerfen, sondern die Grenzen des Ideals erweitern. Denn in jedem genialen Individuum

Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", 1840—42.
Holzschnitt.

hat man ja etwas wie ein Ideal der göttlichen Natur vor sich; und wenn dieses mit dem Ideal der menschlichen Kultur in Widerspruch gerät, so trägt fast immer dieses letzte die Schuld. Der Fehler bei der Beurteilung Menzels nach der Gedächtnisausstellung war, daß der junge Menzel dem alten gar zu tendenzvoll gegenübergestellt wurde, daß eine unbezweifelbare Wahrheit so stark übertrieben wurde, bis sie Züge des Unrichtigen annahm.

Im Jahre 1915 war es ein Säkulum, seit Menzel geboren wurde. Im Februar desselben Jahres waren zehn Jahre seit seinem Tode vergangen. Vielleicht ist jetzt der Zeitpunkt günstig, eine Würdigung aus größerer Entfernung und ohne leidenschaftliche Programmatik zu versuchen. Umsomehr als der Krieg uns zu einer Revision aller unserer Kunstanschauungen anhält, weil er uns zu uns selbst, zu den eigenen früheren Urteilen in das wohltuende Verhältnis einer gewissen Fremdheit setzt und als, in dieser ganz aufs Objektive gerichteten Zeit, die wichtigen Objekte wieder mit stärkerer Eigenbedeutung hervortreten. Menzel steht jetzt anders vor uns wie vor zehn Jahren. Auch heute noch hat der Einwand ein Recht, Künstler wie Leibl und Marées, Liebermann und Trübner seien „über Menzel hinausgegangen". Aber glaubten wir bisher logisch zu sein,

Der Schafgraben, Bleistiftzeichnung. Studie zu dem Holzschnitt S. 16.

Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", 1840—42. Holzschnitt.

wenn wir diese bedeutenden Maler darum über Menzel stellten, so zeigt es sich jetzt mehr und mehr, daß Menzel als Persönlichkeit und als schöpferische Kraft, trotz vieler notwendiger Einschränkungen, alle deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts überragt. Es gibt deutsche Maler, zu deren Werken man im einzelnen viel unbedingter Ja sagt und die doch nicht an Menzel heranreichen; es gibt Künstler, die im Sinne der „Entwicklung" reinere Erscheinungen sind, die klarer gewußt haben, was gute Malerei ist, und die doch vor dem Talent sowohl wie vor dem Menschentum Menzels zurücktreten müssen. Mancher ist grundsätzlich jener Kunst, wie die alten Meister sie übten, näher gekommen als Menzel; keiner aber hätte Menzels Höhe und Eigentümlichkeit erreicht, wenn er unter dessen Bedingungen und in dessen Umwelt herangewachsen wäre, und keiner ist den alten Meistern praktisch und in voller Selbständigkeit so nahe gekommen. Das zu zeigen ist jetzt vielleicht an der Zeit. Einmal um der historischen Gerechtigkeit willen, und sodann, um ein wenig mehr Gewißheit über die Wege der Kunst überhaupt und über den Weg der deutschen Kunst im besonderen zu gewinnen. Die Friedenszeit gehörte, besonders in ihrer zweiten Hälfte, in der Kunst, wie schon gesagt, dem Programm. Das mußte so sein; es ist fruchtbar gewesen und hat die deutsche Malerei vom Provinziellen und Subalternen befreit, es hat die Wege gebahnt und erst den Begriff guter Malerei

Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", 1840—42.
Holzschnitt.

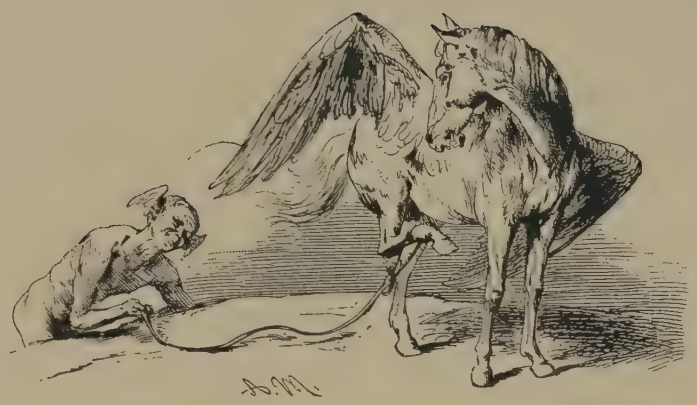
lebendig gemacht. Jetzt aber, in einer ungeheuren Zeitwende, die mit Menzels hundertstem Geburtstage zusammenfällt, ist es nützlich, dieselben Fragen noch einmal unprogrammatisch durchzudenken und dann zu prüfen, inwieweit die Ergebnisse mit den früher gewonnenen Urteilen übereinstimmen und wo sie abweichen. Menzel tritt in dieser

Schicksalsstunde hervor und setzt dem auf höchste Ziele blickenden Wollen das Gewicht eines sich strenge beschränkenden aber unfehlbaren Könnens entgegen; er antwortet auf den Ruf „Talent", der von allen Seiten laut wird, mit dem gewichtigen Wort „Handwerk". Und die schöne Regung des Instinktes zwingt er zur Selbstbesinnung und Vertiefung durch die Forderung „Willenskraft"!

Illustration aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen", 1840—42.
Holzschnitt.

Erſter Teil:

Der Menſch



Vignette aus den „Werken Friedrichs des Großen“.
Holzschnitt.

er Vorwurf, der gegen Menzel erhoben worden ist, seine Kunst hätte sich nicht logisch im Sinne seiner Jugendarbeiten entwickelt, sie sei nicht stetig gewesen, hat bis zu gewissen Graden recht, wenn man die Werke vom Menschen ablöst und an einem absoluten Ideal mißt; er ist aber falsch, wenn er zu einer Verurteilung der Persönlichkeit führt, wenn auch der Charakter Menzels zwiespältig genannt wird. Es ist, im Gegenteil, geradezu die Tragik Menzels, daß er sich als Charakter mit einer fast unheimlichen Logik vom ersten bis zum letzten Tag entwickelt hat und daß seiner Kunst eben die ungeheure Bestimmtheit des Charakters gefährlich geworden ist. Die Logik des Persönlichen beginnt auf einem gewissen Punkte der überpersönlichen Logik des künstlerischen Schaffens zu widersprechen: das ist der Fall Menzel. Es ist so dargestellt worden, als ob die Tatsache, daß die Arbeiten der zweiten Lebenshälfte, die eigentlich populären Werke, an künstlerischer Haltung im allgemeinen hinter denen der Jugend zurückstehen, auf einen nagenden Erfolgshunger, auf den Willen zu Publikumserfolgen zurückzuführen sei; es ist gesagt worden, Menzel hätte, als sein

Berliner Landschaft, Bleistiftzeichnung, um 1840.

Streben zum rein Künstlerischen keinen Widerhall fand, einen Kompromiß geschlossen und wäre mit dem Strom dem Ruhme zugetrieben. Diese Auffassung ist falsch. Niemals hat Menzel etwas ihm wesentlich Scheinendes aufgeopfert, um jener Ehren teilhaft zu werden, die ihm am Ende eines langen Lebens — das, wenn es köstlich gewesen ist, Mühe und Arbeit gewesen ist — so reich zugeflossen sind. Immer ist er ein einsamer Mensch gewesen, und am einsamsten war er im Alter, als er am lautesten geehrt wurde; nie war er in gemeiner Weise erfolgsbegierig und nie glücklicher als in jener Jugendzeit, wo ihm seine noch heute unpopulären Werke gelangen. Sein Verhängnis, das zugleich etwas wie ein Verhängnis der deutschen Kunst ist, war es vielmehr, daß er diesem Jugendglück, daß er dem leichten Arbeitsglück, seinen Naturanlagen und Lebensbedingungen nach, mißtrauen und fliehen mußte, und daß mit dem Glück seiner Kunst auch das Leichte, das naiv Selbstverständliche, das mühelos Klassische floh. Wer aus dem Umstand, daß Menzel in seinen höchsten Augenblicken neben Dürer zu stehen scheint und daß er in seinen schwächsten Stunden sich mit den Dutzendakademikern berührt, eine Schuld, eine Charakterlosigkeit konstruiert, hat dieses Menschenschicksal nicht begriffen. Meier-Graefe meint in seinem oben genannten Buche, dort wo er Böcklin als Charakter, nicht als Talent, gegen Menzel ausspielt, jener hätte sicher „nicht einen Strich getan, den ihm sein Gewissen widerraten hätte". Die Verdächtigung Menzels, die hierin liegt, ist auf einem Trugschluß aufgebaut. Auch Menzel hat sicherlich niemals einen Strich gegen sein Gewissen gemacht. Ganz im Gegenteil, eben sein Gewissen zwang ihn, sich zu entwickeln wie es geschehen ist. Es wäre ja auch fast phantastisch anzunehmen, ein Künstler wie Menzel hätte nicht nur dauernd gegen seinen Trieb, sondern auch gegen die bessere Überzeugung arbeiten können. In Wahrheit ist es so, daß gegen das Talent die Überzeugung mit ihren Helfern — Fleiß, Willen, Pflichtgefühl — aufgeboten wurde. Auch daß die „Schwächung des Künstlers Menzel dem Bürger Menzel vorteilhaft oder mindestens bequem erschienen sei", ist eine Verwechslung der Wirkung mit der Ursache. Mit dieser moralischen Deutung läßt sich der Zwiespalt nicht erklären. Ebenso darf man eine Äußerung des alten Menzel, die Hälfte seines Lebens habe aus Reue bestanden, nicht gegen seinen Charakter verwenden. Menzel selbst durfte gegen sich zeugen; uns andern aber erhöht dieses Reuegefühl nur noch die erschrockene Ehrfurcht vor den Wegen, die die Natur ihre begabten

Bauernhof, Bleistiftzeichnung.

Geschöpfe gehen läßt — es vermehrt die Ehrfurcht vor Menzel. Von Schuld dürfte man nur dann sprechen, wenn unwiderlegliche Zeugnisse da wären, daß Menzel die flüchtigeren Arbeiten, die wir jetzt den sorgsam detaillierten Werken vorziehen, als reine Kunstwerke selbst jemals anerkannt hat, daß er sich einer Schwenkung in seinen Kunstabsichten überhaupt nur bewußt war, als sein Malen und Zeichnen einen neuen Charakter annahm. Keines der Werke aber, die heute als klassische Beispiele eines frühen Impressionismus gelten, hat er jemals nur erwähnt, er hat an sie jahrzehntelang kaum gedacht und sie als flüchtige Studien nur gewertet. Das Problem muß anders gefaßt werden. Es liegt darin, daß die innere Konsequenz der Charakteranlage mit der Konsequenz der allgemeinen Kunstentwicklung von einem gewissen Punkte ab in Widerspruch geriet. Selbst wenn sich ergeben sollte, daß Menzel bei seinen Friedrichsbildern, bei seinen Volksdarstellungen an die Wirkung auf das Publikum gedacht hat, wäre auch damit gegen den Charakter noch nichts bewiesen; es wäre dann zu untersuchen, warum ein Talent wie Menzel solche Wirkungen erstrebte, ob er nicht in solchen Wirkungen das Ziel der Kunstarbeit überhaupt sah, und warum er unter den gegebenen Umständen so denken mußte. Wäre Menzel ein Mensch gewesen, der weniger dem Ehrgeiz der Leistung, als dem Ehrgeiz des Erfolgs fröhnte, so hätte er seinen Ruhm in ganz anderer Weise nutzbar machen können. Wäre er servil gewesen, so hätte er das Entgegenkommen seitens der Autorität eitler ausgenutzt. Viele anekdotische Züge zeugen davon, daß er sich im Verkehr mit Fürsten sogar nichts vergab. Prinzen, die mit ihren Gattinnen kamen, um ihn zu besuchen, wurden trocken abgewiesen, wenn er nicht gestört sein wollte; und zu dem Kronprinzen Friedrich Wilhelm, dem späteren Kaiser Friedrich, der, um seine Kraft zu zeigen, den kleinen Mann im Scherz bei einer Hofgesellschaft mitsamt dem Stuhl in die Höhe hob, sagte Menzel kurz und bestimmt: „Kaiserliche Hoheit, das verbitte ich mir!“

Die Tatsache, womit wir uns abzufinden haben, ist, daß hier ein mächtiger Charakter durch seine besondere Anlage gezwungen war, ein riesenhaftes Talent zuerst in einer fast rätselhaften Weise zu entwickeln und frei zu machen und es dann zu tyrannisieren und unfrei zu machen. Suchen wir eine Erklärung dieses Widerstreites eines großen Menschen mit sich selbst, so finden wir sie in dem fast verzweifelten Kampfe, der zeitlebens in Menzel vor sich gegangen ist, in dem Kampfe zwischen einem starken Willen

Landschaft am Potsdamer Tor, Bleistiftzeichnung, um 1804.

zur Herrschaft und einem eingeborenen Instinkt zum Dienen. Es hat der Natur gefallen, in diese Seele zugleich Diktatorenkraft und einen fast inbrünstigen Gehorsam zu legen; ein Wille, dessen Selbstherrlichkeit an die alten Meister denken läßt, wohnte eng zusammen mit einem Pflichtgefühl, das sich und der Welt in emsiger Dienstbarkeit genug zu tun suchte. Kein deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts hat mehr Verantwortlichkeitsgefühl gehabt; aber es paßt auch auf Menzel, was Kleist von seinem Michael Kohlhaas gesagt hat: „Die Welt würde uneingeschränkt sein Andenken segnen müssen, wenn er in einer Tugend nicht ausgeschweift hätte". Das Pflichtgefühl hat Menzels Talent vergewaltigt. Der Diener hat im Laufe dieses nach außen so ruhigen, nach innen aber an heftigen Zügen reichen Lebens den Herrscher überwunden; eine nahezu krankhafte Gewissenhaftigkeit hat auf das Glück und die Freiheit einer großen Seele zersetzend gewirkt. Ein ungeheures Opfer ist gebracht worden. Auch Menzel durfte von sich sagen: „Trachte ich denn nach Glücke? Ich trachte nach meinem Werke." Erschütternd aber ist es, daß dieser Mann das Beste seines Werkes eben da opferte, als er sein Glück opferte; denn damit gab er seine höchste Triebkraft preis. Was Menzel ehrwürdig macht, ist die Einsicht, daß in ihm etwas von jener alttestamentarischen Unbedingtheit war, die nicht vor dem Opfer des eigenen Sohnes zurückschreckt. Daß man einsieht: es mußte alles kommen wie es kam, es ist in diesem persönlichen Schicksal ein eisernes Müssen, nicht um einen Irrtum handelt es sich, sondern um den Zwang einer besonderen Kräftemischung — das ist es, was dieses reiche arme Leben tragisch erscheinen läßt. Tragisch und symbolisch. In Menzel kämpft der Märker, der Deutsche des neunzehnten Jahrhunderts überhaupt den Kampf aus zwischen Herrentum und Dienergesinnung, zwischen Freiheit und Abhängigkeit.

Versucht man das Menschenschicksal, das Menzel heißt, mit einem Satz zu umschreiben, so möchte man sagen: eine heroische Seele an einen zwerghaften Körper gefesselt. Das liest sich wohl so hin wie ein literarisches Pardox. Aber man versuche auszudenken, was dieser Gegensatz bedeuten kann und in diesem Falle bedeutet hat. Das Schicksal hat Menzel verdammt, von der ersten Bewußtseinsregung bis zum letzten der Lebenstage, als ständiges Erlebnis etwas Unvereinbares in sich herumzutragen, eine wandelnde Dissonanz zu sein, auf der schmalen Scheide zwischen dem Erhabenen und dem Lächerlichen den Weg zu suchen und unter den Olympiern die Stelle des Vulkan

Terrasse im Garten von Sanssouci, Bleistiftzeichnung, um 1840.

zu spielen. Wer immer sich in diese Lage hineinzufühlen vermag, wird einsehen, daß sie von dem Tage ab, als Menzel zum ersten Mal einen Zeichenstift zur Hand nahm, all sein künstlerisches Tun und Lassen und sein ganzes Empfindungsleben beeinflussen mußte. Denn wenn sich der Geist den Körper baut, so formt doch auch der Körper den Geist. Wer Menzel noch persönlich erlebt hat, weiß es aus Erfahrung, daß er, wo immer er erschien, vom Publikum leise belächelt wurde, auf der Straße, in seinen Stammlokalen bei Frederich oder im Café Josty, auf den Hofbällen — überall. Es war stets ein Lächeln voller Respekt, aber es war ein Lächeln, das umsomehr schmerzen mußte, als angesichts der reinen Geistigkeit der Werke jedes Lächeln dann verschwand, um einer fast scheuen Bewunderung Platz zu machen. Zahlreich sind die Anekdoten, die Kunde davon geben, wie empfindlich Menzel selbst seine kleine Gestalt empfand. Die eben erzählte Begebenheit mit dem Kronprinzen legt Zeugnis davon ab. Der alte Wrangel hat Menzel eine „giftige kleine Kröte“ genannt, als dieser die joviale

Bezeichnung „kleiner Mann“ mit schneidender Schärfe zurückgewiesen hatte; und ich selbst habe einmal einen unvergeßlichen Ausdruck im Gesicht Menzels beobachtet, als ein massiver Schlächtermeister oder Gastwirt der kleinen Exzellenz in der Garderobe der Philharmonie beim Anziehen des Überziehers mit einer Art von gönnerhafter Dienstbeflissenheit half und den alten Herrn dabei fast vom Boden aufhob. In dem Ausdruck von Verbissenheit, Ungeduld, Verachtung und Scham, womit Menzel sich unwillig dankend nach dem tölpelhaften Goliath umsah, lag das Leiden eines ganzen Lebens. Man darf so sagen: Menzel hat während seines langen Lebens vor allem eines gewollt: er wollte das Lächeln verschwinden machen, er wollte Sieger werden über den Hohn des Zufalls, er wollte durch den Erfolg die „Tücke des Objekts“ wett machen. Seine Sensibilität übertrieb wahrscheinlich noch die Nachteile seines Zustandes; jedenfalls war er argwöhnisch, reizbar und geistig eitel und wurde es mit der Zeit immer mehr. Sein Innenleben hat einige deutliche Züge der Zwergenpsyche. Das muß ihm schon die Jugend verbittert und ihm die Unbefangenheit geraubt haben, je älter er wurde. Eine Welt von Seelengeheimnissen tut sich dem Beobachter auf. Und jedes Geheimnis hat in seiner Weise Anteil daran, daß Menzels Kunst geworden ist was sie ist. Man denke nur an das jedem Künstler wichtige Erlebnis der Erotik. Wir haben kein Recht, mit plumpem Finger an die wunden Stellen dieses im ganzen so imponierenden Lebens zu rühren; aber wir haben doch auch die Pflicht jetzt, wo Menzel schon eine historische Gestalt ist, alles in Betracht zu ziehen, was seine Kunst deuten hilft. Wichtig in diesem Sinne aber ist die Wahrnehmung, daß in Menzels Kunst das erotische Fluidum fehlt. Seine Kunst hat nichts Fleischiges; es fehlt ihr, im unmittelbaren und im übertragenen Sinne, das Nackte, es fehlt das feminine Element und damit eine gewisse sinnliche Fülle, eine gewisse lyrische Animalität. Es ist, im Gegenteil, in Menzels Kunst eine wahre Angst vor der Effeminierung: sie ist ganz männlich. Sie ist zu männlich — sie wirkt eingeschlechtig. Es ist die Kunst eines genialen „célibataire“, wie er sich selbst genannt hat. Alle erotischen Triebkräfte, alle Sensationen der Sexualität scheinen sich in Arbeitseifer und Gründlichkeit verwandelt zu haben. Das gibt der ungeheuren Arbeitskraft Menzels das Verbissene, das gibt seinem Fleiß Züge des Verzweifelten. Früh schon hat Menzel wohl der Liebe entsagt, hat sich asketisch zur Ruhe gezwungen und an die Stelle des

Abschiedskarte für den Maler Schwarz, 1843. Federzeichnung für Lithographie.

Glücks den Pflichtwillen gesetzt. Zarte und schmerzliche Erlebnisse müssen in diesem edlen Herzen vorgegangen sein, bevor es verzichtete — man findet hier und da bei den Freunden Andeutungen und Hinweise auf eine bestimmte Dame. Dann tat Menzel das Höchste, was der sittliche Mensch tun kann: er machte aus dem Zwang seiner Lage ein freies Sichselbstbestimmen und ließ in dieser Weise sein Schicksal erscheinen, als sei es ein Willensakt. Das aber konnte nicht geschehen, ohne daß Bitterkeit und Herbheit sich einstellten: dem Charakter wuchsen wehrhafte Stacheln, um die feindliche Welt abzuwehren.

Über die erotische Unempfindlichkeit Menzels, die später nicht selten in eine entschiedene Weiberscheu überging, laufen eine Menge Anekdoten um. Sie ist auch in dem nach Erscheinen der ersten Auflagen dieses Buches erst bekannt gewordenen Testament Menzels in einer drastischen Weise bekräftigt worden. Es heißt in diesem merkwürdigen Dokument folgendermaßen: „Gleicherweise kann niemand auftauchen, irgend welche Nachkommen-

Grenadier, die Gamasche knöpfend.
Aus dem „Armeewerk", zwischen 1843 und 1851.
Federlithographie.

rechte geltend zu machen. Nicht allein, daß ich ehelos geblieben, habe ich auch lebenslang mich jederlei Beziehung zum anderen Geschlecht (als solchem) entschlagen. Kurz, es fehlt an jedem selbstgeschaffenen Klebestoffe zwischen mir und der Außenwelt." Einige hübsche Anmerkungen zu diesem Kapitel finden sich in dem aufschlußreichen Buch von Paul Meyerheim „Erinnerungen an Adolf Menzel", das hier noch des öfteren erwähnt werden muß. Auf die Frage, warum er den Liederabend einer berühmten Sängerin nicht besucht hätte, trotzdem diese ihn persönlich gebeten hatte zu erscheinen, erwiderte er: „Ach, weißt du, so ein Liederabend ist nichts für mich. Ich gehe gern und regelmäßig in Orchesterkonzerte und Quartette, aber in all den Liedern ist immer nur von Amouren die Rede, und davon verstehe ich nun schon gar nichts." Diese ärgerliche Scham allen Liebessachen gegenüber ist auch in einer anderen Bemerkung, die Menzel während einer Wallenstein-Aufführung zu Meyerheim machte: „Wenn dieses Stück seinem Ende zustrebt und alles Unglück auf den Wallenstein hereinbricht, dann kommt immer dieser Max mit seinen albernen Privatangelegenheiten und Amouren und hält das Stück unnütz um eine Stunde auf." Und bei gelegentlichen Bemerkungen über die Ansprüche der Frauen, anders als die Männer behandelt zu werden, merkte er an: „Na, siehst du dir denn ein weibliches Krokodil mit andern Augen an als ein männliches?"

Nicht bewußt und schnell, sondern unbewußt und allmählich ist in Menzel der Entschluß gereift, der ungerechten Natur zum Trotz zu siegen. Zwei Energien prallten in diesem

Tambour, auf der Trommel sitzend. Aus dem „Armeewerk", zwischen 1843 und 1851. Federlithographie.

Entschluß hart aufeinander: der freie Schaffenstrieb des Genies und ein sozusagen rachsüchtiger Wille des Entsagenden, sich durchzusetzen. Aus dem Zusammenwirken dieser beiden Energien, aus dem Überwiegen dieser oder jener Kraft ist Menzels Kunst in allen ihren Phasen zu erklären. Das Genie wurde unter solchen Lebensverhältnissen zu einer Art von Gnomengenie, das Zwergische wurde genial. Niemals ist mit heftigerer Unermüdlichkeit um Erfolg gerungen worden. Nicht um den wohlfeilen Tageserfolg, sondern um den Ewigkeitserfolg. Und niemals hat ein leidenschaftliches Ringen den Blick mehr als hier für die wahren Ewigkeitswerte der Kunst getrübt. Das ist es, was der Arbeitsweise und den Arbeitsergebnissen etwas Unheimliches verleiht. Es wirkt Menzel, in der Einsamkeit seiner Werkstatt und umgeben von den Zeugen einer märtyrerhaften Arbeitskraft, wie ein unermüdlicher Elementargeist, begabt mit jener Fingerfertigkeit und Geschicklichkeit, die in allen Märchen den Zwergen zu-

geschrieben werden. Niemals ist ein deutscher Künstler, niemals vielleicht irgendein Künstler, den Erscheinungen so erkenntnisgierig an den Hals gesprungen, um sich daran festzukrallen, wie an Opfern, von deren Blut man sich nähren muß. Menzel wollte um jeden Preis sein Schicksal bezwingen; das bringt in seine Kunst die Züge des Grotesken. Denn jedes Lebenswerk ist auch ein Selbstbildnis. Wie jedermann, machte Menzel sich Überzeugungen zurecht, mit denen er leben konnte, und hielt sie für etwas objektiv Endgültiges. Eigensinnig verbohrte er sich in alles, was schwierig und mühsam war; er glaubte, nur jenseits der schweren Arbeit winke der Kranz der Unsterblichkeit, er machte schließlich die Studienarbeit zum Selbstzweck, verwechselte Fleiß mit Genie, geriet immer tiefer in einen Widerspruch zu der sich stetig fortentwickelnden Kunst und mußte endlich, am Ende eines monumentalen Arbeitslebens, mit Hebbels Meister Anton bekennen: „Ich verstehe die Welt nicht mehr!“

Vignette aus dem „Armeewerk“.
Federlithographie.

Sanssouci, Bleistiftzeichnung, um 1840.

Es gibt ein Jugendbildnis Adolf Menzels von Eduard Meyerheim, das durch seine Getreulichkeit den Wert eines Dokuments hat. Hält man es mit der Selbstbildniszeichnung aus dem neunzehnten Lebensjahre zusammen (S. 11), und zieht man auch einige Zeichnungen von Genossen in Betracht, so zeigt es sich, daß Menzel, in all seiner Kleinheit, unendlich sympathisch ausgesehen haben muß; er muß geradezu hübsch gewesen sein. Eine hohe Stirn, eine kühne Nase, ein wunderschöner, trotzig sinnlicher Mund und ein guter, ernster Blick. Man braucht die Jugendbildnisse nur mit späteren Bildnissen zu vergleichen, um zu erkennen, wie an dem Altershaupt die Enttäuschungen dann mit modelliert haben — an diesem Kopf, mit dem gewölbten kahlen Schädel, mit dem scharfen, Ibsenartigen Brillenblick hinter buschigen Augenbrauen, mit den schmalen Lippen des festgeschlossenen Schweigermundes und den von einem Bartkranz gerahmten scharfen Zügen an Nase und Mund. Dort ein genialisch Aufblühender und hier der Charakterkopf eines trotzigen Opfers. Jenem war die Kunst noch eine Arena, um die wachsenden Kräfte zu erproben, diesem war sie ein Schlachtfeld, auf dem er selbst als ein Soldat kämpfte. Als ein Soldat, der,

Blick in den Park des Prinzen Albrecht, 1846.

nach einem eigenen Ausspruch Menzels, „dahin gehört, wo Krieg ist und solange der Krieg dauert." Bei alledem aber wird der Mann und der Greis auch wieder schon im Jüngling, ja im Knaben bereits sichtbar. Die eiserne Selbstzucht des Kindes deutet schon auf eine Natur, die vom ersten Tag an wie unter einem inneren Zwang gelebt hat. In früher Jugend schon erscheint Menzel fast anormal vernünftig. Daß er früh für die Seinen sorgen mußte und mit siebenzehn Jahren, nach dem Tode des Vaters, etwas wie ein Familienoberhaupt wurde, hat diesen Zug von altkluger Strenge nur verschärft. Dieser Umstand hat auch den angeborenen Familiensinn vertieft und damit eine gewisse persönliche Unfreiheit befördert. Bis zu seinem Tode hat Menzel immer mit nahen Verwandten zusammengelebt, hat aber, bei so innigem Familiengefühl, niemals selbst eine Familie gründen können. Auf Mutter und Geschwister hat er in zarter, aber auch in einer fast bürgerlich philisterhaften Weise Rücksicht genommen, und dadurch ist er nicht selten wohl als Künstler behindert worden. Zeitweise hat die Familie wie in einer Festung gelebt. Dieser Mangel an zigeunerhafter Ungebundenheit, an künstlerischem Freiheitssinn hängt zusammen mit der kleinbürgerlichen Herkunft und mit dem schlesischen Provinzgeist, der sich in Berlin vor 1870 auch eben nicht weltstädtisch

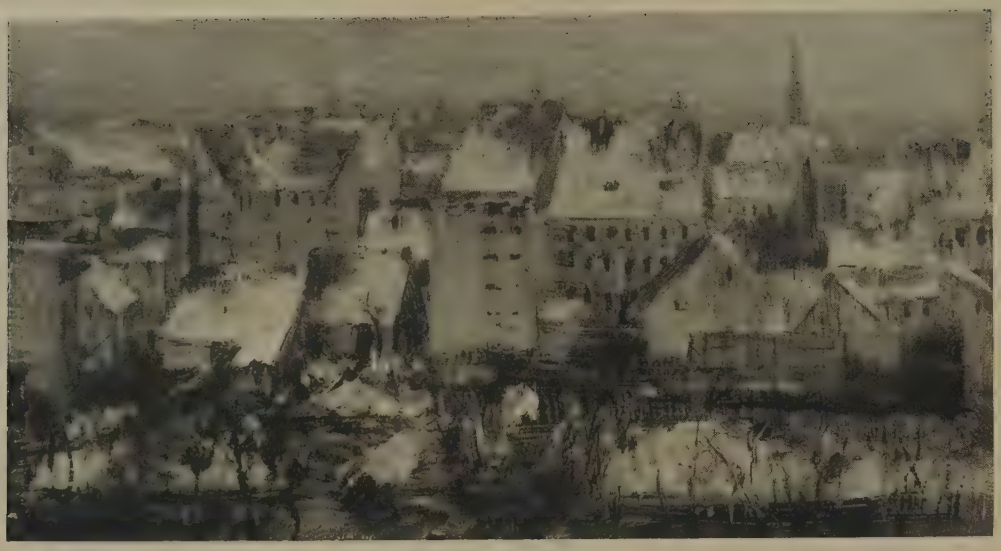
ausweiten konnte. Menzel brauchte offenbar dieses enge Winkelglück im Familienkreis und im Zirkel weniger Freunde. Nur bei den Seinen fühlte er sich nicht beobachtet und belächelt, dort nur konnte er menschlich unbefangen sein. Und dieses eben hat seinem Leben ja zumeist gefehlt: die menschliche Unbefangenheit. Er war umsomehr auf die Seinen angewiesen, als er ein liebevolles Herz hatte. Seine Briefe an die Verwandten verraten eine weiche Herzlichkeit, die man nicht ohne weiteres in dem nach außen so stacheligen Menschen suchen würde. Ein Ton von Besorgnis herrscht unter den Geschwistern, der fast ins Sentimentale geht. Es ist ein ganz kleinbürgerlicher Ton, ohne eine Spur von künstlerischer Großzügigkeit. Da nun auch in diesem Fall das Äußere zu einem Inneren wurde, so fehlt dem Leben des in die Enge gebannten Künstlers eigentlich jede rasche, unbesonnene Jugendtat. Die Jugend lebte sich gewisser-

Palaisgarten des Prinzen Albrecht, 1846.

maßen nur unterirdisch aus. Als Menzel an den Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen arbeitete, gewitterte es mächtig in seinem ganzen Wesen; aber mit einundzwanzig Jahren hatte er sich auch schon so im Zaum, daß er eine Reise nach Italien unterließ, weil sie ihn „mit Eindrücken bereichern würde, die alle zu verarbeiten seine technische Untüchtigkeit noch unmöglich machen würde", wie er selbst schrieb. Er meint, er wolle das Herz unter den Verstand zwingen. Das hat er immer getan; er hat es immer zu sehr getan. Er unterzog sich einer Selbsterziehung, wie kein verblendeter Erzieher sie härter ersinnen und erzwingen könnte. In einem Altersbrief an Otto Greiner stehen diese bezeichnenden Worte: „Im Leben heißt das bittere Kraut „muß". Auch friß Vogel oder stirb. Man weiß von Leuten und zwar die heute ziemlich was gelten, an die in ihren hilflosen Jugendtagen noch andere Anfinnen gestellt wurden. Und mußte alles als Gelegenheit zum Üben und Lernen mitbenutzt werden." Ihm war alle Lebensromantik verhaßt, weil er fühlte, daß sie für ihn nicht paßte, daß er zu ihr nicht paßte; seine Romantik war die harte Realität. Man nennt oft seine Zeichnungen „Künstlers Erdenwallen", als seien sie etwas wie ein Lebensbekenntnis. Er hat es aber selbst, in einem Brief an Ludwig Pietsch, ausgesprochen, daß die Ideen dieser Blätter von dem Verleger stammen und daß die Goethische Dichtung ihn „stets angewidert" hätte. Er sah das Erdenwallen des Künstlers ganz anders; er sah es bürgerlich, nicht romantisch. Man könnte seine Auffassung fast philiströs nennen, wenn sie durch ihre Konsequenz und durch die Ergebnisse nicht auch schlechthin genial erschiene. In diesem Widerspruch ist überhaupt das Eigentümliche des Falles Menzel enthalten: das Geniale im Gefängnis des Philistertums, festgehalten und beschränkt durch Abstammung, Herkommen, Wesensart und Ungunst der Zeit. Was das Künstlerleben Menzels so merkwürdig, so eindrucksvoll macht, ist das Wirken des Dämonischen in einem Philister. In dieser Natur war beides: dunkle Dämonie und ehrgeizige Philistrosität. Eine Entelechie großer Art suchte mit einer pedantischen Anlage fertig zu werden. Menzel hat Goethe ins Unrecht gesetzt, der in einem Gespräch mit Eckermann über das Dämonische anmerkte: „In einer klaren prosaischen Stadt, wie Berlin, fände es kaum Gelegenheit sich zu manifestieren." Trotzdem auch in Menzel viel von dem Geiste Nicolais war, an den Goethe bei diesem Ausspruch gedacht haben mag, so war er doch auch Träger jener dunklen Unruhe, die ihrem Wesen nach faustisch ist, bei aller kritischen Klarheit

Blick auf Hinterhäuser, um 1847.

war in ihm doch auch jene Romantik des Wollens, jene Heftigkeit und innere Unraſt, die für dämoniſch veranlagte Naturen bezeichnend ſind. Er war, mehr als alle ſeine Kunſtgenoſſen, ein Menſch der Selbſtkritik, aber er war auch wieder, mehr als alle anderen, das Geſchöpf eines elementaren, überperſönlichen Müſſens. Er hat niemals zum Augenblick geſagt: „verweile doch, du biſt ſo ſchön“; aber in ſeiner Natur waren zugleich einige Züge des Famulus Wagner. Und dieſer Dualismus iſt das Weſen Menzels, dieſe Doppelſeitigkeit iſt im tiefſten ſein Charakter. Darum ſind die Alterswerke in ihrer Art genau ſo menzeliſch wie die Jugendarbeiten; das ganze Lebenswerk wächſt aus derſelben Wurzel und iſt, von ſeiten des Charakters geſehen, einheitlich. Wenn den Betrachter vor dieſem Lebenswerk ein großes Bedauern ergreift, daß der Künſtlerkraft Menzels durch ihre anormale Zuſammenſetzung die Weltwirkung verſagt iſt, ſo darf ſich dieſes Bedauern doch nicht in eine Anklage verwandeln. Es hat im Deutſchland des neunzehnten Jahrhunderts nicht einer gelebt, der unter denſelben Lebensverhältniſſen hätte leiſten können, was Menzel geleiſtet hat, der innere und äußere Hemmungen ſo produktiv genutzt hat.



Dächer im Schnee, um 1847.

Heute ist es ja verhältnismäßig leicht, die höchsten Ziele der Kunst zu erkennen und ihnen nachzuleben. Denn wir sind den alten Meistern, im Anschauen, Denken und Urteilen wenigstens, in dem Augenblick wieder nahe gekommen, wo die provinzielle Enge des deutschen Kunstlebens durchbrochen wurde und der Begriff einer modernen Kunst großer Art aufkam. Man versetze nun aber in Gedanken unsere stärksten Talente in die Umwelt, worin Menzel groß geworden ist und der er nicht entrinnen konnte, und stelle sich vor, was aus ihnen geworden wäre. Keiner hat die Ungunst der Zeit stärker gefühlt als Menzel. Im Vergleich mit ihm hat es sogar Gottfried Schadow noch gut gehabt. Denn dieser hatte noch das europäische Barock als Überlieferung hinter sich, er konnte als Bildhauer Anschluß an eine weltbürgerlich denkende Architektur suchen, und es fiel die Periode seiner männlichen Kraft zusammen mit einem Höhepunkt der preußisch-berlinischen Kunstkultur. Als Menzel recht zum Schaffen kam, um 1840, war diese Kultur schon wieder im Absterben; die Architektur war daran, eklektizistisch zu entarten, und die Malerei war ganz versunken in Kleinbürgerlichkeit. Die Genossen und die mittelbaren Lehrer Menzels waren der tüchtige aber provinziell beschränkte Franz Krüger, es waren kleine Talente wie Hosemann, Schrödter, Magnus und andere ihrer Art. Und von einem beweglicheren Talent, wie Blechen es war, konnten auch nur spärliche Anregungen kommen, weil dieser Maler zeitlebens selbst

Hessische Landschaft, Bleistiftzeichnung. 1848.

ein Suchender blieb. Die „Engbrüstigkeit jener Zeiten", wie Menzel einmal an Treitschke geschrieben hat, brachten einen schwunglosen, bourgeoismäßigen Kunstgeist hervor, eine durch und durch kleine Manier. Die Kulturschwärmerei der Nazarener — es waren darin doch wenigstens Ausblicke auf die große Weltkunst — haben in dem kargen Kolonialboden der Mark niemals Wurzel geschlagen; der Hang nach einem dürftigen Alltagsrealismus ließ große Möglichkeiten nicht einmal ahnen. Als der

Die Berlin-Potsdamer Bahn, Bleistiftzeichnung, 1845.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

blutjunge Menzel ins Museum zu laufen pflegte, um die wenigen dort ausgestellten Niederländer und Venetianer anzusehen, wußte die Berliner Künstlerschaft im tieferen Sinne herzlich wenig von Holland und Venedig. Es ist ja eitel sich vorzustellen, was aus Menzel hätte werden können, wenn er den Louvre als Studiengebiet zur Verfügung gehabt hätte, wenn die Freiheit einer Weltstadt wie Paris seine natürliche Atmosphäre gewesen wäre; aber man kann diese Phantasie doch nicht ganz abweisen.

Menzel hat, aus dem östlichen Breslau kommend, in Berlin gelebt, und seine Kunst ist in jeder Weise ein Produkt dieses Stadtgeistes; seine Kunst war anfangs nicht einmal deutsch, sondern spezifisch preußisch. Wenn es anderswo in Deutschland die Maler in die Fremde zog, nach Italien und selbst schon nach Paris, wenn in Süddeutschland die große Geste wenigstens gesucht wurde, so drang von alledem nach

Die Berlin-Potsdamer Bahn, 1847.

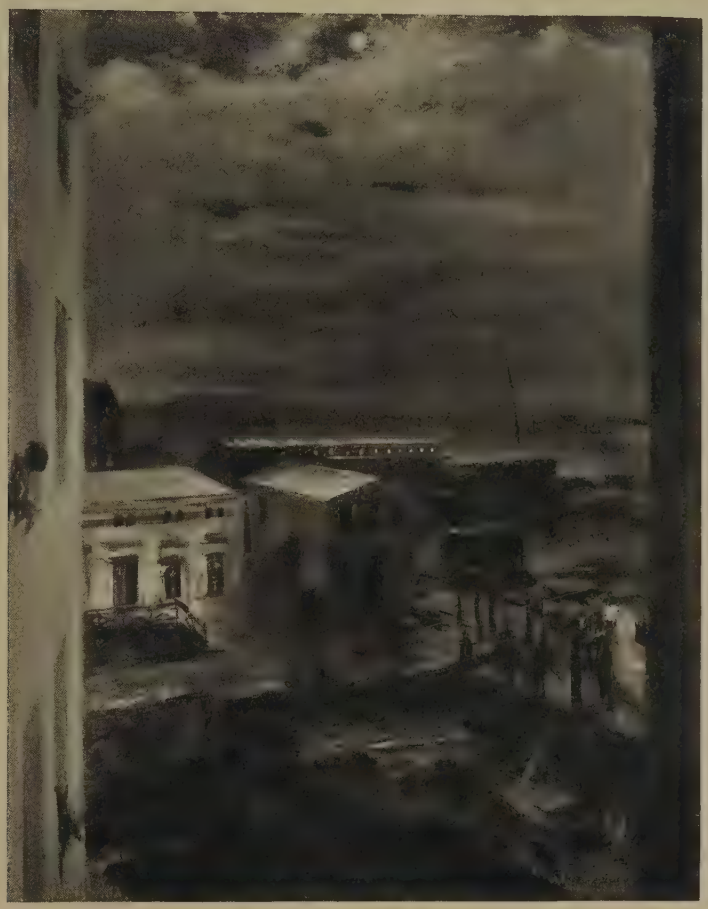
Berlin nur ein Widerhall. Die Kunst in der Mark war frugal; aber sie war kaum jemals monumental in dieser Frugalität, sondern spießbürgerlich. Was Menzel an brauchbaren Traditionen vorfand, war wenig: Chodowiecki, Schadow, einige Nuancen von Blechen und etwas Handwerk von Krüger. Und der Lithographenlehrling fand daneben eine gewisse Werkstattroutine vor. Das war ungefähr alles. Auf solchen Fundamenten können sich klassische Meisterwerke nicht wohl erheben. Obendrein fehlte es in den Museen an den rechten Vorbildern. Es gab keine Reisen, keine großen

Anregungen, keine Kollegen von überragendem Wuchs und kein Publikum, das das Höhere auch nur instinktiv gefordert hätte. Nicht einmal eine Akademie gab es, wo das Handwerk gründlich gelehrt wurde. Menzel ist nicht ohne Ursache ein Autodidakt im verwegensten Sinne des Wortes. Die paar Wochen Gipsklasse zählen nicht. Wie er über die ihm zu Gebote stehenden Bildungsmöglichkeiten selbst dachte, kann man einem Briefe aus dem Jahre 1846 entnehmen*, in dem er dem Freund C. H. Arnold einen Rat gibt, welcher Bildungsgang für dessen Sohn, der Maler werden wollte, ratsam sei. Er schrieb: „Endlich folgen denn Caroli Exercitien hiemit zurück, und kann ich Ihnen meine und der Andern Ihre Meinung darüber sagen. Die fällt von Meyerheims, Magnus, Biermanns und meiner Seite einstimmig dahin aus, daß hier gegenwärtig keine genügende Gelegenheit ist, dasjenige, wozu der Junge nach Ausweis dieser Dinge so schöne Hoffnungen gibt, durch eine regelmäßige praktische Schule auszubilden. Das Vielerlei hierzu erforderliche ist privatim nicht durchzusetzen, die öffentliche Anstalt aber (vulgo Academie) weder im Punkt des Unterrichts noch der Schüler (die dann doch seine Mitschüler würden) jetzt so beschaffen, daß eine Umpflanzung aus dem Cassler Mistbeet in das Berliner eine wesentliche Besserung wäre. Für einen andauernden Aufenthalt hier möchten wir sonach nicht stimmen. Sondern daß er fürs Erste, bis er wenigstens ein paar Jahre menschlich reifer ist, dort bliebe, und was das Zeug halten wollte, exercirte, und dann gleich, auf eine Zeit lang, nicht auf zu lange nach Paris, oder was ich noch lieber möchte nach Brüssel oder Antwerpen, daß er da Praxis lernt; wo er Bedeutendes entstehen sieht, die Alten Schätze sieht u. s. w., wo es nicht ist wie hier, wo jeder sich alles praktische Erfahrungswissen autodidaktisch unter unsäglicher Selbstqual hat erwerben müssen und noch muß. Dergleichen hält nicht jedes Leder aus, wie man auch manchen hier daran zu Grunde gehen sieht. . . . . "

Diesem unfruchtbaren Kunstmilieu zu entfliehen wurde Menzel durch die geschilderten persönlichen Verhältnisse verhindert. Er hätte sich einer anderen Kulturzone auch wohl kaum angepaßt, denn er war durch und durch Preuße und Berliner. Nun ist Berlin in der Folge freilich für die moderne deutsche Kunst wichtig geworden; nicht zufällig ist diese Stadt die Pforte, wodurch der Impressionismus bei uns eingezogen ist. Aber Berlin hat diese Rolle eigentlich erst seit Menzel übernommen und nicht

* Adolf von Menzels Briefe. Herausgegeben von Hans Wolff, im Verlag von Julius Bard. Berlin 1914.

zuletzt durch Menzels entwickelnden Einfluß. Dieser selbst aber hat von den Vorteilen, die Berlin den Malern heute bietet, in keiner Weise schon profitiert. Höchstens negativ; insofern nämlich, als er im Berliner Kunstmilieu nicht von Phrasen und von einem falschen Pathos behelligt wurde. Das Geschlecht, unter dem Menzel in



Fabrikgebäude im Mondschein, zwischen 1845 und 1850.

Berlin lebte, war ein Geschlecht von bürgerlich Emporkommenden; es hielt den Blick auf das Nächste, auf das Erreichbare gerichtet, es war verständig, unsentimental und ohne höheres künstlerisches Temperament. Es forderte eine Kunst für Bedürfnislose. Galt es Monumentalaufgaben zu lösen, so war man auf den Import angewiesen. Cornelius sollte den Dom ausmalen, Kaulbach bedeckte von 1847 ab die Wände des

Neuen Museums mit seinen Riesenbildern. Die Berliner Maler blieben bei ihren kleinen Bildchen, wie sie für die Wände der Bürgerwohnungen paßten. Höchstens gab es einmal Paradestücke für das Schloß oder für das Museum, wie die von Franz Krüger. Daneben gab es harmlose kolorierte Satiren für die Schaufenster der Buchläden oder handwerkerhaft tüchtige Illustrationen. Kurz, die Kunst, woran Menzel reifen sollte, war nicht das Produkt einer Hauptstadt, wohin die besten

Flußlandschaft, Bleistiftzeichnung, 1847.

Kräfte des Landes als nach einem natürlichen Mittelpunkt streben, sie war damals noch etwas wie ein Notgebilde. Die Berliner Künstler wußten noch nicht einmal, daß sich das echte Talent im neunzehnten Jahrhundert immer und überall gegen die Zeit, gegen das Publikum hat entwickeln, daß jede Originalität notwendig revolutionär hat sein müssen. Auch Menzel ahnte nicht, daß es seine Mission gewesen wäre, im Kampfe mit seiner Zeit heranzuwachsen. Er irrte mit allen seinen Genossen, als er seiner Umwelt das Recht zugestand, seiner großen Begabung die Ziele zu setzen.

Bauplatz mit Weiden, 1846.

Dieses war das Dienende seines Wesens, daß er sich nicht als Angreifer, als Eroberer fühlte, daß ihm der Gedanke geistiger Einsamkeit fremd blieb. Als er an Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen arbeitete und in Wirklichkeit über seiner ganzen Zeit stand, fühlte er doch nur den höchsten künstlerischen Gehorsam dem Auftrag gegenüber. Das Genie war gewissermaßen heimlich da, es war geduldet, weil es in seiner ganzen Herrlichkeit nicht einmal vom Künstler selbst erkannt wurde. Eigenwilligkeit gestand man damals dem Talent nicht zu, und Menzel fand das ganz in der Ordnung; denn der bürgerlichen Kunstauffassung der Zeit entsprach durchaus seine bürgerliche Lebensauffassung.

Dieses also sind die drei Mächte, die Menzels Kunst zu dem gemacht haben, was sie ist: die dämonisch geniale Anlage, das persönliche, körperlich-geistig bestimmte Schicksal und der Zwang der Umwelt. Wäre nur eine dieser Mächte weniger stark oder anders geartet gewesen, so wäre das Lebenswerk ein anderes. Wie es ist, erscheint es als das Resultat einer komplizierten, geistreich gelösten Rechnung. Niemals vielleicht hat eine große Gestaltungskraft so unablässig gegen ein kleinlich niedriges Geschick gekämpft und Steine in Brot verwandelt; niemals aber ist eine angeborene Genialität auch von den Lebensverhältnissen in so pedantischer Weise malträtiert worden. Der Anblick des Kampfes um die Kunst, den dieses Genie bietet, ist hinreißend und unheimlich. Man hört den Willen knirschen, sieht Siegen zu, wo Menzel selbst zu unterliegen glaubte, und erblickt Niederlagen, wo er zu triumphieren meinte. Hinter dem Lebenswerk steht ein eiserner, unerschütterlicher Charakter, ein rechter Märkercharakter: sehnig, unliebenswürdig, eigensinnig, gewaltsam und gottesfürchtig, unausstehlich und großartig in einem. Und dieses Märkertum hat sich auch in der Kunst so zum Deutschtum ausgeweitet, daß Menzels Lebenswerk schlechthin ein Eckstein der ganzen modernen deutschen Kunst geworden ist. Der Kampf Menzels mit sich und seiner Umwelt ist im gewissen Sinne der Kampf Preußens und Deutschlands, ist der Kampf der gesamten deutschen Kunst vom Provinziellen zur Weltgeltung; das macht die Gestalt dieses Künstlers symbolisch. Es ist der Kampf des in der Enge geborenen und herangewachsenen Genies um allgemeine Weltbedeutung, das heißt, um höchste Freiheit und Selbstherrlichkeit, um unbedingte Herrschkraft und heitere Gewißheit, um das zwingende Glück, dem sich die Menschheit beugt.

Landschaft am Tempelhofer Berg, zwischen 1845 und 1850.

Vignette aus den „Werken Friedrichs des Großen“.
Holzschnitt.

Menzels Genie ist auf Gedeih und Verderb an zwei Fähigkeiten geknüpft, die man als die Hauptkräfte seiner Kunst überhaupt bezeichnen kann: an das Handwerk und an den Geist.

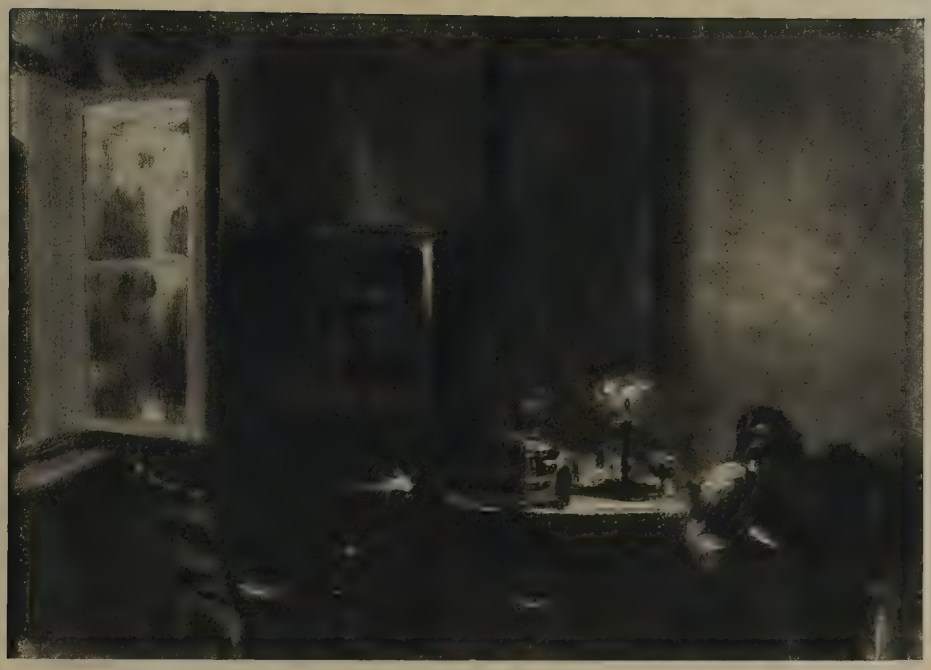
Das Handwerk erscheint bei Menzel wie eine sich selbst bezweckende Kraft. Große Handwerker sind alle Meister der Malerei in ihrer Weise gewesen, alle haben nach dem Rat des alten Ingres gehandelt, immer noch für einen Groschen Handwerk hinzuzuerwerben, wenn sie auch noch so reich daran seien; für keinen aber ist das Handwerk so sehr ein Ding an sich gewesen wie für Menzel. Für die meisten großen Maler war das Wesentliche immer das Erlebnis der Anschauung; das Handwerk schuf dann eine Sprache, um dieses Erlebnis künstlerisch zu realisieren. Sie wollten die Schönheit, das Charakteristische, die Bewegtheit des Lebens, das Monumentale oder sonst eine bedeutende optisch-geistige Wirkung; das Handwerk stand im Dienste ihres allgemeinen Künstlertums. Menzel jedoch hat nichts mittels des Handwerks gewollt, sondern er wollte das Handwerk selbst. Für ihn war des Könnens Preis das Können. Es ist, als sei er auf die Welt gekommen, um Schwierigkeiten zu bewältigen, die er sich selbst erst schuf. Als Knabe von zwölf und dreizehn Jahren schon, in welchem Alter das Talent sonst phantastisch zu schwelgen liebt, war es sein Ehrgeiz, kleine Meisterzeichnungen nach Köpfen, Händen und Füßen herzustellen. Als seine Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen vom „Altgesellen“ Schadow in der Vossischen

Innenraum mit der Schwester des Künstlers, 1847

Wohnstube eines Büchertrödlers, 1848.

Zeitung hart gescholten wurden, verteidigte er diese Produkte schöpferischer Phantasie mit dem Hinweis auf die Gründlichkeit seiner Studien. Von dem Augenblick an, wo er sich morgens erhob, war er bis zur letzten Arbeitsminute, wie ein Jäger auf dem Anstand, zeichnend hinter den Objekten und Motiven her. Nicht weil er so viel Studienmaterial brauchte, sondern weil es seine Leidenschaft war, alles was er sah künstlerisch als Handwerker zu beherrschen und sich zu unterwerfen. Er ging weit über das hinaus, was Chodowiecki einmal unendlich anmutig von seiner eigenen Arbeitsweise mit diesen Worten erzählt hat:

„War ich in Gesellschaft, so setzte ich mich so, daß ich die Gesellschaft, oder eine Gruppe aus derselben, oder auch nur eine einzige Figur übersehen konnte, und zeichnete sie so geschwind, oder auch mit so vielem Fleiß, als es die Zeit oder die Tätigkeit der Personen erlaubte. Bat niemals um Erlaubnis, sondern suchte es so verstohlen wie möglich zu machen; denn wenn ein Frauenzimmer — und auch zuweilen Mannespersonen — weiß, daß man's zeichnen will, so will es sich angenehm stellen und verdirbt alles, die Stellung wird gezwungen. Ich ließ es mich nicht verdrießen, wenn man mir auch, wenn ich halb fertig war, davonlief, es war doch so viel gewonnen. Was habe ich da zuweilen für herrliche Gruppen mit Licht und Schatten, mit allen den Vorzügen, die die



Zimmer mit dem Justizminister von Maercker um 1848.

Natur, wenn sie sich selbst überlassen ist, vor all den so gerühmten Idealen hat, in mein Taschenbuch eingetragen. Ich habe stehend, gehend, reitend gezeichnet; ich habe Mädchen im Bette in allerliebsten, sich selbst überlassenen Stellungen durchs Schlüsselloch gezeichnet . . . Ich habe nach Gemälden wenig, nach Gips etwas, viel mehr nach der Natur gezeichnet. Bei ihr fand ich die meiste Befriedigung, den meisten Nutzen; sie ist meine einzige Lehrerin, meine einzige Führerin, meine Wohltäterin. Wo ich sie finde, werfe ich ihr einen Kuß, wenn es auch nur in Gedanken ist, zu: dem reizenden Mädchen, dem prächtigen Pferde, der herrlichen Eiche, dem Strauche, dem Bauernhause, dem Palaste, der Abendsonne und dem Mondlicht. Alles ist mir willkommen, und mein Herz und mein Griffel hüpfen ihm entgegen."

Neben dieser graziösen Liebe Chodowieckis erscheint Menzels Zeichenfleiß fast wie wütende Monomanie. Er warf der Natur keinen Kuß zu, sondern packte sie mit festem Griff. Unheimlich mutet schon die Tatsache an, daß er mit beiden Händen zugleich zeichnete. Es gibt von ihm ein Porträt — möchte man sagen — seiner rechten Hand, das er mit der Linken gezeichnet hat. Und unabsehbar ist die Menge seiner Zeichnungen. Es besitzt die Berliner Nationalgalerie allein über siebentausend Zeichnungen, und das ist nur ein Teil dessen, was existiert; denn Menzel hat fünfundsiebenzig Jahre lang immer und überall gezeichnet, bei jeder passenden und auch unpassenden Gelegenheit. Er verlangte

von sich selbst das fast Übermenschliche. Meyerheim erzählt in seinen Erinnerungen einige Beispiele, wo dieser Eifer ins Amüsante hineinspielt. „Eines Tages zur Speisestunde" — während eines Aufenthalts in Hofgastein — „ließ der Gast ungewöhnlich lange auf sich warten. Die ganze Familie schaute mit Ferngläsern aus allen Fenstern nach ihm aus, und allen knurrte der Magen. Da endlich erspähte man ihn auf der Landstraße. Schnell die Suppe aufgetragen, hieß es, er kommt. Diese stand schon einige Zeit auf dem Tische, aber wer nicht erschien, war Menzel. Als man nochmals lange gewartet, wurde die Familie besorgt und fürchtete, daß ihm ein Unglück zugestoßen. Man eilte auf die Landstraße und fand ihn wohlbehalten an einem Chausseegraben sitzend, damit beschäftigt, seinen verstaubten Stiefel mit der umgekrempelten Hose zu zeichnen." — „Beim Frühstück im Freien (in Kissingen) beobachtete und zeichnete er die Spatzen und Finken, die Gartenbank, Sträucher und Palmenbäumchen, und wenn sich gar nichts anderes bot, die an die Tische gelehnten Stühle." — „Als 1871 der Jubel Berlin durchtoste, saßen die Künstler mit ihren Familien in den Fenstern der alten ehrwürdigen Akademie. Einige dieser Fenster beleuchteten die Antikenklasse, die Menzel, um das Warten angenehm zu verkürzen, natürlich sofort benutzte. Die Schüler hatten in dieser Klasse eine niedliche kleine Maus durch Leckereien sehr zutraulich gemacht. Das Mäuschen hielt den zeichnenden Mann wohl für einen Schüler und näherte sich ihm. Menzel ließ nun von der Antike ab, studierte und zeichnete sofort das reizende Modell und belohnte es durch Stückchen von seinem Frühstück. Darüber hätte er beinahe das um den Kaiser jubelnde Deutschland versäumt. Erst im allerletzten Augenblick trennte er sich von der Maus, die, vom Hurraschreien erschreckt, sich zurückgezogen." — Wenn Menzel mit Kollegen zusammen zeichnete, so vergaß er Zeit und Ort, Essen und Trinken und brachte die Hungernden zur Verzweiflung. Man braucht auch in seinen Zeichnungen nur flüchtig zu blättern, um zu erkennen, daß es eigentlich nichts Sichtbares gibt, woran er sich zeichnend nicht versucht hat. Da sind Köpfe, Hände, Bewegungsmotive, Verkürzungen und Wendungen, Innenräume, Landschaften, Architekturen, Tausende von Uniformstudien, Röcke, Sättel, Steigbügel, Degengriffe, Troddeln, Stiefel, Sporen, Helme, Mützen und gestickte Verzierungen. Vieles mit erläuternden Notizen und genauen Größenangaben versehen. Der Leser, der Schläfer, der Raucher, der Reiter, der faul Ruhende und grotesk Gestikulierende — alle wurden sie zu Objekten

Das Balkonzimmer, 1845.

des Stiftes; in der Droschke wurde der Rücken des Kutschers gezeichnet, in der Eisenbahn das Kleid der Dame gegenüber notiert, in Konzerten wurden die Musiker, die Zuschauer und der Saal gezeichnet, bei einem Ausflug skizzierte Menzel die Landschaft, den Kahn, die Gesellschaft und einen tot im Wasser treibenden Fisch, im Zoologischen Garten zeichnete er die Tiere in ihren Käfigen und die vor den Gittern sich drängenden Menschen, in der Fabrik studierte er die Dampfhämmer, die Werkzeuge und die Stellungen der Arbeiter am Ofen, am Amboß oder während der Mußestunde. Zeichnungen nach einem brennenden Lichtstumpf füllen mehrere Blätter, dann kommen lange Reihen von Pferdestudien, alte Rüstungen und Waffen und weiterhin Stadtlandschaften aus Berlin, Potsdam, Kassel, Dresden, Kissingen, Gastein, Verona und aus vielen anderen Städten. Und zwischendurch skizzierte Menzel den aufgerauhten alten Pinsel, den er eben in der Hand hielt. Ein unübersehbarer Schwarm von Volkstypen der Straße, des Cafés, der Bierwirtschaft, der Eisenbahn wirbelt durcheinander. Dazwischen erscheint ein Blatt, auf dem sogar das Nachttöpfchen sorgfältig studiert ist, in vier Zeichnungen, hübsch sauber nebeneinander. Menzel zeichnete wie andere die Zeitung lesen. Jede Reise wird zu einem Tagebuch in Zeichnungen, jedem Bild geht eine kleine Welt von Studien vorher. Wenn Menzel sich vom Malen erholen wollte, zeichnete er; bevor er des Morgens mit der Hauptarbeit begann, zeichnete er irgendeinen Gegenstand ab, etwa so wie Stendhal während der Arbeit an seinem Roman „Rot und Schwarz“ jeden Morgen einige Seiten aus dem Bürgerlichen Gesetzbuch las, um nicht pathetisch zu werden. Es ist noch viel zu wenig gesagt, wenn er selbst es aussprach: „Nulla dies sine linea“. „In seinem Paletot“, schreibt Meyerheim, „hatte Menzel acht Taschen, die teilweise mit Skizzenblockbüchern gefüllt waren, und er konnte es nicht begreifen, daß es Künstler gebe, die den kleinsten Ausgang machen, ohne ein Zeichenbuch in der Tasche zu haben. In seinen Röcken war auf der linken Seite unten eine besonders große Tasche angebracht, in der ein Lederetui gerade Platz hatte, das ein Blockbuch, ein paar Estampen und Radiergummi barg. Mit dem Papier ging er äußerst sparsam um; jedes Eckchen wurde ausgenutzt. Es gibt Blätter, auf denen ein großes Gesicht gezeichnet, dessen leere Backe mit einem andern Kopf gefüllt ist, und wenn ein Gesichtsteil ihm wegen des kleinen Formates nicht recht gelungen schien, so zeichnete er denselben noch ein paar Mal größer auf die freien Stellen desselben Blattes. Er nannte das einen Gegen-

Des Künstlers Zimmer in der Ritterstraße, 1847.

stand „durchräsonnieren“.“ Tschudi erzählt: „Einmal sank ein Soldat, der ihm auf einem Pferde Modell saß, vor Übermüdung ohnmächtig herab, worauf Menzel ihn rasch skizzierte, ehe er ihm mit einem Glas Wasser beisprang. Ein anderes Mal, im Begriff ein Fußbad zu nehmen, malte er seinen entkleideten Fuß und vergaß darüber das Bad.“ Das war kein Zeichnen der Studien halber, es war eine Art Besessenheit, eine Leidenschaft, die Natur zu packen und zu sich herüber zu reißen. Und dabei suchte er besonders die Schwierigkeiten; er bohrte am liebsten harte Bretter. Meyerheim hat in seiner Jugend Menzel einmal auf dem damals noch wilden „Kreuzberg“ getroffen, wo der Unermüdliche Zeichnung auf Zeichnung anfertigte nach einem Soldaten, der den steilen Sandabhang mühsam hinaufklimmen mußte, wobei er jedesmal stark ins Rutschen kam. An Géricaults Arbeitsweise, der sich Köpfe sezierter Leichen aus der Pariser Morgue verschaffte, um sie zu malen, erinnert der Umstand, daß Menzel sich Pferdeköpfe vom Schinder kaufte, die er malte und die ihm dabei das Atelier greulich verpesteten. Was der Tag nicht mehr hergeben wollte, mußte die Nacht leisten. Setzte die künstliche Beleuchtung der Öllampe seinen Studien Schwierigkeiten entgegen, so machte er diese Beleuchtung selbst zum Objekt des Studiums. Nie trat er eigentlich mit einer vorgefaßten Absicht vor die Natur; er ließ sich vom Objekt die Aufgabe stellen. „Alles zeichnen ist gut, alles zeichnen noch besser“, antwortete er auf eine Umfrage, den Wert des Gipszeichnens betreffend. Ihm war das Zeichnen ein Training zu höchster Leistungsfähigkeit; nur daß die Endleistung dann im Grunde genau dasselbe war wie das Training. „Je mehr einer zur Kunst zugeschnitten ist, desto saurer fällt ihm das Handwerk, alle Kunst ist ja aber auch zugleich Handwerk, was bitter erlernt werden muß, und gerade mit darin liegt ihr Großes“, hat Menzel einmal an Fritz Werner geschrieben. Ihm lag das Große der Kunst in der Tat im Handwerk. Er zeichnete nicht eigentlich der Gegenstände wegen, auch nicht aus Freude an der Masse der Produktion, und ebensowenig machte er seine Zeichnungen, wie er selbst einmal geschrieben hat, „nur als Naturstudien gleich zu bestimmten Bildern oder als Gelegenheitssache für eventuell“; sein Zeichnen war vielmehr die Betätigung eines Instinktes dafür, daß alles Sichtbare ein Niederschlag des Kosmischen ist, daß ein Wesentliches der Kunst in jedem Gegenstand der Natur schon enthalten ist und nur der Erlösung harrt.

Wolkenstudie, 1851.

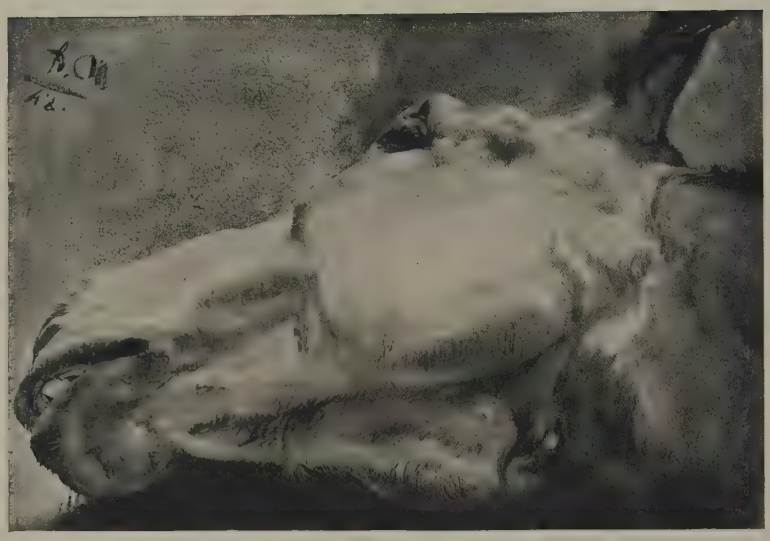
Und darum eben ist dem Handwerk Menzels in reicher Fülle das Künstlerische zugeströmt, wie von einer magnetischen Kraft angezogen. Zu dem erstaunlichen Können kam das Gefühl, als gehöre es organisch dazu. In der Regel ist es umgekehrt: zuerst ist die Empfindung oder die Einsicht in das Kunstziel da und das Handwerk wird zu dieser Einsicht hingezwungen. Menzel ging nicht eigentlich intuitiv vor; die Intuition kam vielmehr zögernd oder stürmisch, mühsam oder leicht, in Teilen oder vollständig, in sekundärer Weise zu der Handwerksmeisterschaft. Menzel war nicht einer jenen modernen Künstler, die von einer bestimmten Schöpfungsabsicht ganz erfüllt sind und die nur malen, was ihnen innerlich Bedürfnis ist. Menzels Laufbahn haben im wesentlichen Aufträge bestimmt. Die Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen von Kugler, das Krönungsbild und mancher weitere Auftrag bezeichnen in Menzels Leben Abschnitte. Wären es andere Aufträge gewesen, so hätte sich Menzels Meisterschaft an ihnen ebenso folgerichtig entwickelt. Denn er war unabhängig von Antipathien oder Sympathien, er kannte kein Propramm als nur das eine, das Können heißt. Dafür lag aber auch in seinem ganz sachlich gerichteten

Handwerk nicht nur eine Möglichkeit, sondern es lagen viele Möglichkeiten der künstlerischen Erhöhung darin. Dem ersten Blick scheint die Welt Menzels enger zu sein, als die vieler anderer deutscher Maler, sie scheint phantasieloser und ärmer; bei näherem Hinsehen aber zeigt es sich, daß sie unendlich reicher ist und daß eine Phantasiefülle darin ist, dessen sich kein Zeitgenosse rühmen kann. Es ist, als ob die Natur in Person Menzel zur Hilfe kommt und seiner Phantasie Vielfältigkeit verleiht. Aus einem königlich beherrschten Handwerk blüht allerorts wie von selbst Schönheit und Bedeutung hervor. Kein Bild gleicht eigentlich in der guten Zeit dem andern; an den Zeichnungen scheinen zehn Meister mit verschiedenem Temperament teil zu haben. Und doch ist alles einheitlich, als könne es nicht anders sein. Menzel begann immer mit dem Detail, mit etwas Winzigem oft, und reihte, wie er in der Arbeit fortschritt, Einzelzug an Einzelzug; und doch entstand wie durch Zauberei am Ende ein geschlossenes Ganzes. Er ging, im Gegensatz zu dem bewußt modernen Künstler, nicht von einer Ganzheit der Anschauung, nicht von einer Stimmung aus, sondern von der Einzelform. Er mag manchesmal mit einem Auge begonnen haben, mag es genau durchstudiert und dann, sozusagen, den ganzen Körper hinzugezeichnet haben; davon ist am Ende aber nichts mehr zu merken, die vollendete Zeichnung ist wie aus einem Guß, ja, sie wirkt zuweilen wie das Werk einer Impression. Das subaltern Begonnene erhebt sich zu aristokratischer Höhe. Es ist wie ein Wunder. Man kennt das Sprichwort: alles kommt zu dem, der warten kann; nun, Menzel hat gewartet, nicht müßig, sondern sich mit eiserner Disziplin zum Können zwingend, und wie im vollen Strom kam zu seinem Handwerk das Genie.

Betrachten wir, ehe wir weiter folgern, die andere Fähigkeit der Menzelschen Kunst, die zu seinem Handwerk gehört, wie die Patrize zur Matrize: den Geist. Auch der war, seiner ganzen Natur nach, nicht programmatisch. Wenn Menzel hingebungsvoll die Naturobjekte in künstlerisches Handwerk verwandelte, so sah er bald immer ein, wie es am besten, am genauesten, mit den geringsten Mitteln und am sinnfälligsten geschehen konnte. Sein Zeichnen war eine Wissenschaft von dem, was wesentlich, was in einer bestimmten Darstellungsweise künstlerisch wirkungsvoll ist. Dadurch wurde sein Zeichnen ein „Schreiben mit Abbreviaturen", wie er selbst es genannt hat. Das Handwerk lehrte ihn, wie mit Bleistiftstrichen das Materielle der Dinge, das

Am Schafgraben, Radierung, 1843.

Glänzende oder Stumpfe, das Feste und Durchsichtige, die kokette Licht- und Schattenwirkung in einer Architektur oder das Flackernde des Feuerscheins ausgedrückt werden können; und auf solche Erfahrungen stürzte sich sein ungemein lebendiger Spiritualismus. Wenn er sachlich streng arbeitete, geriet er unmerklich in Begeisterung über die Schönheit der Linien und der Formen, und seine registrierende Sicherheit wurde wie von selbst handschriftlich und damit musikalisch. Es gelang ihm, auf dem Wege unbeirrbarer Richtigkeit der Natur ihren Geist abzusehen; ihm ging der Blick auf für die Schöpfungskoketterie der Natur. Er fühlte nicht im Tiefsten das Geheimnisvolle des Sichtbaren, er suchte nicht das große Geheimnis in monumentale Form zu bringen; vom „Visionenkram", wie er es nannte, wollte er nichts wissen. Dazu war er zu preußisch verständig, zu geistreich kritisch. Die sentimentale Romantik der Nazarener, der Höhentraum der Deutsch-Römer lagen dieser exakten Natur ebenso fern wie die psychologisch vertiefte Romantik Rembrandts. Aber die Richtigkeiten seiner Kunst wurden, indem der Geist daran teilnahm, zu allgemeinen Wahrheiten erhoben. Zu Wahrheiten, die vor ihm keiner schon ausgesprochen hatte. Sein Geist spürte vor den Naturobjekten



Pferdekopf-Studie, 1848.

so viele Beziehungen auf, er hatte in seinen guten Stunden soviel Phantasie in den Augen, daß sein Lebenswerk geistig in tausend Nuancen schillert. Bezeichnend für seine Art, die Erscheinung zu nehmen, ist sein von Meyerheim berichteter Ausspruch, als er auf den besonders schönen Kopf eines jungen Mädchens aufmerksam gemacht wurde. Er meinte, bei ihr sei zwischen Nasenflügel und Ohr eine entsetzliche Einöde, in der auch rein gar nichts passiere. Er konnte die leeren Flächen nicht leiden, er suchte in der Natur das Vielfältige instinktiv auf. Für ihn mußte im Naturobjekt immer etwas „passieren": entweder eine Anekdote — könnte man sagen —, die das Licht dem Schatten erzählt, oder ein Dramolet gegeneinanderwirkender Formen, oder die Novelle eines merkwürdigen Umrisses, oder ein Dialog farbiger Akzente. Er brauchte gar nicht den Willen zur Komposition zu haben, denn zeichnend oder malend komponierte er von selbst; er brauchte sich nicht um den Stil zu kümmern, denn er trug ihn in der geistreich gewordenen Hand. Deren Sicherheit entflammte ihn, wie einen geübten Schlittschuhläufer seine Kurven entzücken, und dieser innere Schwung setzte sich beim Zeichnen in handschriftliche Grazie um. Die Beherrschung des Gegenstandes machte die Linie melodiös. In der Verbindung von Handwerk und Geist blühte die Phantasie auf. Indem der feine Kopf sich des Könnens freute, verwandelte sich die Sicherheit in spielende Anmut; und diese wurde zu einer blühenden Erfindungskraft, wenn die

Aufgabe es forderte. Aus dem Handwerk, aus der Wahrheit gewann der Geist sich eine künstlerische Einbildungskraft, die in all ihrer leichten Selbstverständlichkeit einzig ist innerhalb der neueren deutschen, ja im gewissen Sinne der europäischen Kunst. In einer Vignette dieses „Naturalisten" ist zuweilen mehr Können, Phantasie und Gestaltungskraft, als in den anspruchsvollen Monumentalbildern unserer berühmten Idealisten.

Der Bruder des Künstlers, 1848.

Von Leibl wird erzählt, er hätte auf die Forderung nach mehr „Seele" in seine Malerei geantwortet: „Ich male was ich sehe, da ist die Seele ohnehin dabei." Nicht weniger stolz hätte der Illustrator des Kuglerwerkes von sich sagen dürfen: mein Handwerk ist Phantasie, mein Können ist Gefühl. Ein richtiger Ton, eine richtig gezeichnete Form sind immer auch voller Empfindung. Wenn Menzel der Natur zu Leibe ging, so gewann er ihr fast immer irgendwie eine Sensation ab. Bewunderungswürdig

ist sicherlich die Studienarbeit, womit der junge Menzel, während des Illustrierens am Kugler, sich in den Kunstkammern, Militärämtern und im Zeughaus die vielen Gegenständlichkeiten der friederizianischen Zeit zu eigen machte; noch bewunderungswürdiger aber ist die Tatsache, daß in den Illustrationen diese ganze Arbeit verschwunden und in dichterische Freiheit verwandelt zu sein scheint. Menzels Einfälle und die Art, wie sie mit schöpferischem Naturalismus gestaltet sind, haben oft eine Höhe, daß der Rang eines großen alten Meisters damit erreicht wird. Sie sind über alle Zeiten hinweg aktuell und in Formgewänder von glitzernder Schönheit gekleidet. Wenn Menzel erfand, so entwickelte er eine Eigenschaft, worin ihm kein anderer deutscher Künstler des neunzehnten Jahrhunderts auch nur entfernt gleichkommt: geistreiche Heiterkeit. Wenigstens war es Heiterkeit in der Jugend; im Alter verwandelte sich der Geist mehr in eine grimmige Launigkeit. Dabei wollte Menzel aber nie Humorist sein. Er glaubte sachlich zu sein, wenn er seine Beobachtungen haarscharf zuspitzte; der Humor Schwinds, die heitere Freundlichkeit Ludwig Richters wirken seiner Art gegenüber philiströs und literarisch. Menzels Kunst mutet heiter oder doch leicht an, selbst dort, wo sie ins Groteske übergeht, weil alles so ungemein sicher gekonnt ist; die Sicherheit des Könnens und Verstehens macht sie essentiell. Die Naturstudie schon wird bei Menzel geistreich lebendig und ist oft voller Erfindung, und das frei Erfundene wirkt wie eine Naturstudie. Viele Einzelzüge sind wie ein Anlauf zu großen Kunstwerken; und das rein Technische noch ist voller Beweisführungen geistiger Art. Das Handwerk ist, mit einem Wort, ganz Geist geworden, und der Geist offenbart sich nur im Handwerklichen. Eines steigert das andere. Und dadurch gewinnt die Arbeitsweise eine Schärfe, eine Genauigkeit, daß der Lebensnerv der Natur bloßgelegt zu sein scheint, daß die gezeichneten Blätter wie Extrakte wirken. Dieses gibt der heiteren Sicherheit Menzels dann den fast unheimlichen Unterton. Man glaubt vor einem Anatomen der Natur zu stehen: die Sicherheit nimmt Züge der Offenbarungskraft an. Wie das Genie einerseits in Fülle dem Handwerk zuströmt, so kommt es andererseits auch zu dem Geist. Die Folge ist, daß Menzel die erstaunlichsten Funde gelingen, daß er wie der Pionier eines neuen Kunststils, wie ein mächtiger Vorläufer der ganzen modernen Kunst dasteht. Menzel war, zum Beispiel, in eben den Illustrationen ein großer Neuerer, die von dem alten Schadow als „Griffonagen und Kritzeleien“ abgetan wurden. Er arbeitete, im

Bildniszeichnung, Bleistift, 1844.

Besten unverstanden, bis ans Ende seiner Tage im Sinne jener Worte über Rembrandt, die er als Neunundzwanzigjähriger einmal dem Freund Arnold geschrieben hat: „Ich treibe mich überhaupt jetzt viel auf dem Kupferstichkabinett herum, genieße die Radierungen der Niederländer, vor allem Rembrandt, der doch unter allen hierin der Solitär ist und bleibt, je öfter man ihn durchsieht, desto mehr Ehrfurcht kriegt man vor ihm; gar nicht etwa nur seiner Beleuchtungseffekte wegen, auch seine Komposition, seine Naturerkenntnis, sein Formensinn! Und da liest man von den Eselsbacken, ich meine den Herrn von der Feder, in den Lexicis, er habe keine Zeichnung!!! Zeichnung im Sinne derer von München und Düsseldorf freilich nicht." Ein Rembrandtzug in diesem Sinne ist auch im Lebenswerk Menzels — oder er schien den Zeitgenossen, denen Menzels Freiheiten unerhört waren, doch darin zu sein. Das, um dessentwillen er so laut gerühmt wurde, war nicht das Rühmenswerteste. Was nie recht gewürdigt worden ist, das ist der Zug von Heldenhaftigkeit in Menzel. Dieses Heroische bei Menzel ist nicht gewaltsam, es hat nicht die große Geste, sondern es ist geschmeidig, es zeigt jenes gar nicht lärmende Selbstgefühl, wie die vollendete Treffsicherheit es verleiht. Beim Durchblättern der Zeichnungen in der Berliner Nationalgalerie ergeht es einem seltsam. Man legt zehn, zwanzig, dreißig Blätter beiseite, die alle vorzüglich sind, deren Meisterlichkeit man bewundert, die einem aber etwas Besonderes nicht sagen; plötzlich stockt man ganz frappiert bei einer Zeichnung oder einer Gouache: etwas ganz Wesentliches in durchaus neuer, persönlicher Form offenbart sich einem. Oft nur als zeichnerische Notiz. Dieser Vorgang wiederholt sich immer wieder, bis man die siebentausend Zeichnungen erledigt hat. Sondert man im Geiste die Blätter, die einem in dieser Weise zu künstlerischen Sensationen werden, von der Masse ab, so steht der eigentlich geniale Menzel vor einem. Das heißt zugleich: der nicht populäre Menzel. Und vergleicht man die so abgesonderten Arbeiten miteinander, so geht einem ganz überwältigend die Vielseitigkeit und Lebendigkeit des Künstlers auf. Da sind gezeichnete Landschaften, die an Corot denken lassen; aber Corot verblaßt daneben, es erscheint der Franzose fast feminin, weil Menzel zugleich wahr und graziös zu sein vermocht hat, ohne irgendwie zu italienisieren. Vor einigen Gouachen nennt man den Namen Daumier, um nur von fern Art und Wert zu bezeichnen. Viele Bleistiftzeichnungen übersetzen den Reiz der gezeichneten Ingresschen Bildnisse ins Deutsche. Degas, der

Kinderbildnis, 1844. Bleistiftzeichnung.

etwas wie ein Pariser Menzel ist, kommt einem in den Sinn; doch macht seine Wesensart nur eine Seite Menzels aus. Dann wieder erscheinen Blätter, die Menzel ganz allein angehören und vor denen man vergebens nach verdeutlichenden Vergleichen sucht. Erinnerungen an Chodowiecki, den bürgerlich bezopften Ahnen Menzels, tauchen überall auf, und man merkt auch den Einfluß der männlichen, skulptural gefestigten Zeichenkunst Gottfried Schadows. Blechens Romantik spürt man wie ein undefinierbares Gewürz, und Franz Krügers Tüchtigkeit schimmert als Überlieferung überall durch. Vor den meisterhaftesten Blättern fühlt man sodann, wie sehr auch Menzel ein Erbe Meister Holbeins ist; aber auch der Dürer, der die Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians geschaffen hat, ist unsichtbar gegenwärtig. Geht man dann die Reihe der Menzelschen Ölbilder ab, die in der Nationalgalerie hängen und ein schönes Gesamtbiid vom Schaffen Menzels geben, und vervollständigt man den Eindruck durch andere Bilder, so kommen einem wie von selbst noch mehr Vergleiche auf die Lippen. Erinnerungen an den Erneuerer der Wiener Malerei, an Ferdinand Waldmüller, ziehen vor einigen der Jugendwerke vorüber. Der Norweger Dahl verrät seinen Einfluß, und es wird deutlich, wieviel Menzel der Bekanntschaft mit Constable verdankt. Wieder nennt man Daumier, und von fern zeigen sich auch Courbet und Manet. Alle diese Namen werden nicht herbeigeholt, um eine Abhängigkeit zu bezeugen, sondern um Stilmerkmale von fern wenigstens zu bezeichnen. Denn in den meisten Fällen kann ja schon darum von Abhängigkeit nicht die Rede sein, weil Menzel der Zeit nach früher die Funde machte als die Kollegen. Menzel malte und zeichnete im gewissen Sinne schon impressionistisch, bevor es irgendwo so etwas wie Impressionismus gab, er war ein Pionier des Modernen, ohne es selbst zu wissen. In anderen Fällen hat Menzel Werke der fremden Genossen nur flüchtig gekannt. Niemals ist auch nur ein Strich nachgeahmt, alles ist selbständig verarbeitet und innerlich weiter gewachsen.

Durch eben diese geschmeidige Allseitigkeit nun unterscheidet sich die Kunst Menzels von der Einseitigkeit der gleichzeitigen deutschen Malerei. In seinem dreißigsten Lebensjahr malte Menzel in einigen glücklichen Morgenstunden sein Zimmer in der Schöneberger Straße. Er bahnte damit einen neuen Stil des Malens in Deutschland an. Weit entfernt aber diese genialische Tat auszubeuten, ließ er die Arbeit stehen

Bildnis des Fräulein F. Arnold, 1845.

Knabe mit Ball, Bleistiftzeichnung, 1844.

und dachte kaum noch daran. Einige Jahre später malte er aus der Erinnerung den Eindruck eines Theaterabends im „Théâtre Gymnase“; und wieder entstand ein Meisterwerk, das eine Klasse für sich war. Doch auch diese Arbeit hatte keine Folge, sie war die erste und letzte ihrer Art. Mit Bildern wie diesen hätte Menzel allein schon eine ruhmreiche Existenz gründen können. Er zog es vor, die Möglichkeiten in einem Werk zu zeigen, sie anzukündigen und zu etwas Neuem zu eilen. Solcher vereinzelter Meisterwerke gibt es viele in Menzels Leben; der Mehrzahl nach gehören sie der ersten Lebenshälfte an. Die beiden Ansichten vom Garten des Prinzen Albrecht sind solche genialische Funde; auch die „Abendgesellschaft“ aus dem Jahre 1848 gehört dazu. Bilder wie die beiden „Atelierwände“ sind eine Gattung für sich. Und auch das Illustrationswerk zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen hat innerhalb des Lebenswerkes etwas Inselhaftes. Unter den Zeichnungen trifft man dieses genial Einmalige oft an. Und immer hat man das Gefühl, daß Menzel selbst das eigentlich

Die Mutter Menzels, Bleistiftzeichnung, 1842.

Bedeutende darin kaum erkannt hat, daß sein Bestes wie nebenbei entstanden ist. Er tritt uns aus seinem kaum absehbaren Lebenswerk entgegen wie ein Proteus, dessen Verwandlungsfähigkeit unendlich ist, dessen Charakter aber recht eigentlich eben in dieser Wandlungsfähigkeit besteht.

Heute, wo die Kunstprogrammatik der letzten Jahrzehnte mehr zurücktritt und wo eine sachlichere Wertung einsetzen kann, beginnt Menzel in unseren Augen mehr und mehr, eben um seines Handwerks, um seines Geistes und seiner Vielfältigkeit willen, über die meisten deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts hinauszuwachsen. Vergleiche sind in diesem Falle bequem, weil die Nationalgalerie Bilder der besten deutschen Maler in guten Beispielen besitzt. Menzels Werke hängen jetzt in den Mittelräumen des Erdgeschosses, links sind die Deutsch-Römer: Marées, Feuerbach und Böcklin untergebracht, in den Räumen rechts finden sich Leibl, Trübner, Liebermann und ihre Kreise zusammen. Vergleiche sind aber höchst lehrreich, weil das Urteil ohne sie zu einigermaßen sicheren Resultaten kaum kommen kann. Überall in der Kunst muß die eine Größe an der andern gemessen werden, weil es einen absoluten Maßstab nicht gibt. Die Bedeutung einer Begabung aber zu messen ist dem Menschen Bedürfnis, weil er zugleich mit den Werken des Künstlers sich selbst mißt und sein Verhältnis zur Welt und zur Zeit bestimmt. Es drängt ihn fortgesetzt, sich Rechenschaft zu geben, was ihm in der Kunst als wahr oder unwahr, schön oder häßlich, bedeutend oder gering erscheint; er möchte das Kräftezentrum jedes schöpferischen Menschen erkennen, um daraus das Maß für sich selbst zu gewinnen.

Geht man in diesem Sinne vergleichend durch die Bildersäle der Nationalgalerie, so tritt als Menzels bedeutendster Nebenbuhler Wilhelm Leibl hervor. Es lassen sich Menzel und Leibl auch sonst mit Nutzen vergleichen, weil sie einander verwandt sind von seiten ihres außerordentlichen künstlerischen Ernstes. Sogar die Entwicklung ist hier und dort ähnlich verlaufen. Beide begannen mit einer leichten und freien Arbeitsweise, mit einer liberalen Kunstauffassung, möchte man sagen, und wurden dann gleicherweise zu Meistern der Genauigkeit, zu Fertigmalern im verwegensten Sinne des Wortes und zu Anhängern einer konservativen Kunstgesinnung. Was sie grundsätzlich unterscheidet, ist, daß Menzel ganz ein Zeichner, Leibl aber ein Maler war. Menzel, das ist der Bleistift; Leibl, das ist der weiche Breitpinsel. Vergleicht man

Abendgesellschaft, um 1848.

einzelne Bilder in der Nationalgalerie, so möchte man Leibl den Preis geben. Wie denn mehrere der neueren deutschen Meister mit einzelnen ihrer Werke Menzel überlegen erscheinen. Bildern Leibls, wie den beiden Dachauerinnen im Sonntagsstaat, wie dem zarten Mädchenkopf mit der schwarzen Haube, oder wie dem Jäger, hat Menzel als Maler nichts ebenso Klassisches entgegenzustellen. Man findet bei dem Berliner nicht die hohe Meisterschaft, die Alltagsgegenstände in tonige Flächen aufzulösen, die Erscheinung aus Farbentönen aufzubauen, wie ein Mosaik aus perlmutterzarten, aber zugleich haarscharf richtigen Nuancen; man findet nicht das Talent, den Organismus der Natur so ungezwungen edel in einen Organismus der Kunst zu verwandeln. Menzels Bilder, selbst die besten, sind nie in dieser Weise zärtlich gemalt; sie alle sind mehr mit dem Pinsel, mit Farben gezeichnet. Entscheidend für Menzel ist nicht, wie für Leibl, die wahre Valeur, die Empfindung für die rechte Tonstärke und für den Wert der Farbe, er kennt nicht dieses zauberhaft modellierende Leben des Pinsels; bei Menzel ist es vielmehr der geistreich kühne Wurf des Ganzen, die Lebendigkeit des Motivs und die schlagende Wahrheit und Freiheit der Zeichnung. Die vorbildliche Primamalerei Leibls ist der aus bräunlicher Untermalung sich ein wenig schulmäßig entwickelnden Malweise Menzels stets mehr oder weniger überlegen. Dennoch zieht Menzel schließlich mehr das Interesse zu sich hin. Leibl nannte nur eine einzige künstlerische Anschauungsform sein eigen. Diese Form ist eminent malerisch und ganz die eines bedeutenden Meisters; aber sie ist nicht ohne Eintönigkeit. Leibl überzog alles Leben gleichmäßig mit der zarten Wunderhaut seiner Tonigkeit, er machte alle Erscheinungen zu reichen Stilleben; darum bleibt seine Kunst, bei all ihrer Herrlichkeit, letzten Endes atelierhaft. Aus Gründen der künstlerischen Ökonomie hat Leibl sein Auge vor vielen anderen Möglichkeiten verschlossen, um nach einer Seite unsterblich zu glänzen. Die „Dachauerinnen“ zum Beispiel, ein Hauptwerk Leibls, wirken, je länger man sie kennt um so mehr, wie ein kostbares Arrangement in Grau, Schwarz, Gelb und Rot, trotz aller schlichten Ehrlichkeit, Wahrheit und Phrasenlosigkeit in der Auffassung des Menschlichen. Menzel, dessen einzelne Werke nicht diese glänzende Kunstökonomie haben, denen dieser edle artistische Zauber fehlt, siegt letzten Endes aber über Leibl durch seine künstlerische Lebendigkeit, durch seine genialische Vitalität. Er zieht nicht alle Erscheinungen in ein bestimmtes Malprinzip hinein, sondern gewinnt

Frau Clara Schmidt von Knobelsdorff, 1849.

den Stil der Darstellung in immer neuen Varianten unmittelbar aus der allseitigen Natur. Er empfängt mehr als Leibl „vom Objekt das Gesetz", trotzdem er die Objekte scheinbar viel eigenwilliger traktiert. Leibls Sachlichkeit ist passiver als die Menzels. Leibls Kunst wirkt darum schweigsam; Menzels Kunst sprüht, sie zuckt vor lauter Leben, es sind in ihr viele Anschauungsweisen nebeneinander, ohne daß sie doch uneinheitlich wird. Sie ist reicher an Offenbarungen; ein ganzes Bündel von Talenten erscheinen in Menzels Persönlichkeit zusammengefaßt. Leibl ist das Talent auf einer höchsten Stufe, der „einseitige Strom aller Kräfte", wie Jean Paul es genannt hat; Menzels Wesen schillert genialisch. In seinen Jugendbildern ist eine Frische, der gegenüber die Werke Leibls ein wenig museumshaft erscheinen. Aus dem Kopf und so nebenher malte

Menzel Dinge, wie das „Théâtre Gymnase“, die Leibl unerreichbar waren; er hatte mehr Phantasie und erregt den Betrachter darum zu einem lebendigeren Anteil — mehr Phantasie in den Augen und im Geist. Seine Phantasie war nicht in dem Maße wie die Leibls berufsmäßig gefesselt. Leibls Phantasie bewegte sich auf der Palette, sie saß in der Spitze des Pinsels und ging von dort in das Naturvorbild über; Menzel sog umgekehrt die Phantasie sozusagen aus der Natur in den Pinsel, in den Zeichenstift hinein. Leibl setzte sich eine einzige, allerdings eine unerschöpfliche Aufgabe; Menzel setzte sich hundert Aufgaben und löste sie, wenn auch oft nur im Vorübergehen, mit einer gewissen Endgültigkeit. Seine Sachlichkeit hat mehr Fülle, mehr Temperament. Man braucht nur seine Bildnisse mit denen Leibls zu vergleichen. Bei dem Münchener sind die Menschen glänzend gemalt, aber sie wirken, all in ihrer Wahrheit, immer ein wenig gleichgültig, ja stumpfsinnig; Menzels Menschen dagegen sehen alle bedeutend aus. Er legte allen seine eigene geistige Beweglichkeit unter, er teilte allen mit von seinem lebendigen Geist. Seine Kunst ist mehr Spiel, und darum, so paradox es klingt, dringt sie tiefer, rührt sie freier an das Geheimnis des Lebens und an die Schönheit.

Das Verhältnis Menzels zu den Künstlern des Leiblkreises, vor allem zu Trübner und Schuch ist ähnlich. Bilder wie Trübners Hofmeister- oder Schuchbildnisse oder wie Schuchs Apfelstilleben sind Produkte einer Malkultur, die Menzel nicht eimal gekannt hat. Diese gesättigte moderne Altmeisterlichkeit weist in eine ganz andere Zone als die, worin Menzel heimisch war. Dieser erscheint im Malerischen weniger monumental, dafür aber auch weniger holländisch konventionell. Die Bilder Trübners und Schuchs wirken, trotz ihrer Meisterlichkeit, fast unpersönlich, sie sind mehr Ergebnisse einer bedeutenden Schulgesinnung, einer hohen Malkultur, als Dokumente eines persönlichen Willens. Bei Menzel ist alles persönlich erlebt, gefunden und erworben; sein Handwerk ist darum auch bis ins letzte individualisiert. Menzel war oft im schlechten Sinne viel akademischer als die Leiblschüler; diese aber sind selbst in ihren besten Werken eigentlich nie über einen idealen Leibl-Akademismus hinausgekommen.

Vergleicht man Menzel weiterhin mit den Deutsch-Römern, so ist das Ergebnis ganz anders. Aber wieder geht Menzel schließlich als Sieger hervor. Maler wie Feuerbach, Marées oder der Schweizer Böcklin hatten vor Menzel das monumentele Wollen

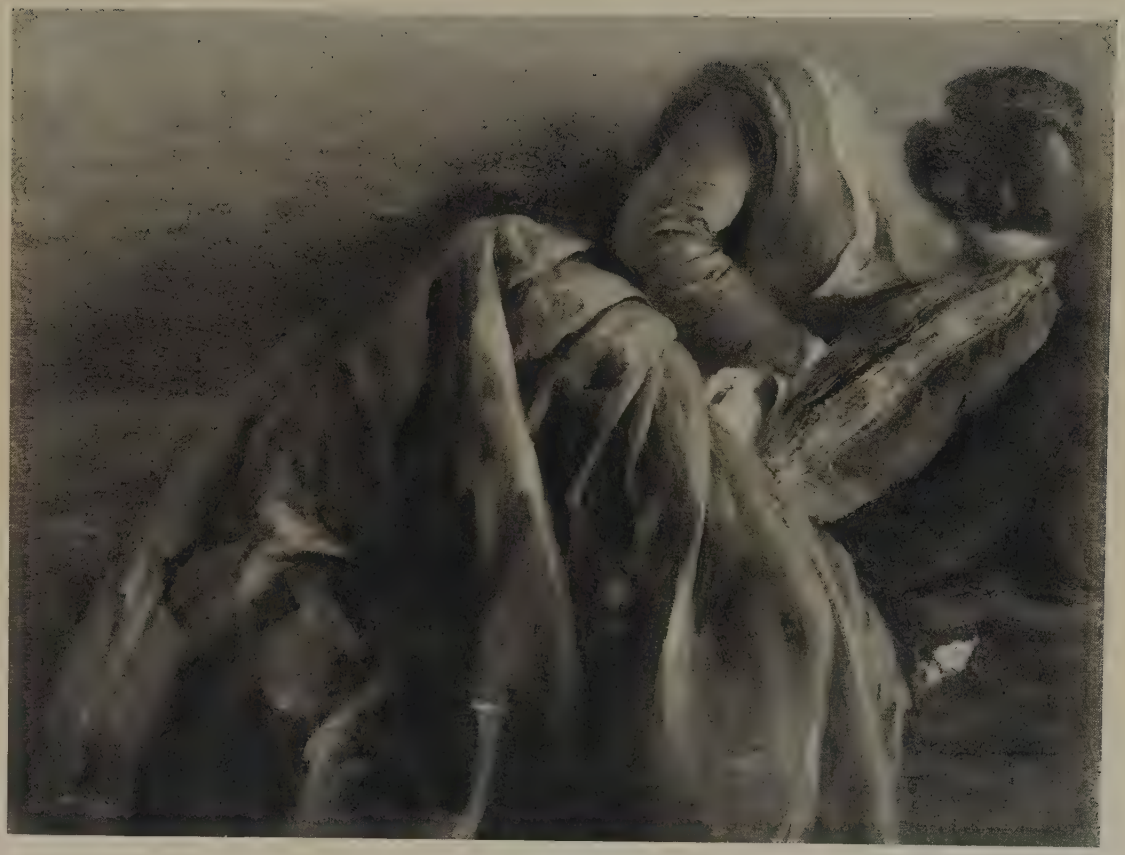
Frau Justizminister von Maercker, 1848.

voraus. Jedoch: Menzel hat stets nur gewollt, was er konnte, und gekonnt, was er wollte — ja, er hat oft mehr gekonnt als er wollte; die Deutsch-Römer dagegen haben bei weitem Größeres gewollt als sie konnten. Während sie von höchster Vollendung träumten, tat Menzel mit lebendigstem Wachsein immer nur das Nächste. Jene lebten in Italien, eiferten der Antike nach, waren Epigonen der klassischen Kunst und leiteten ihre Ideale von den höchsten Meisterwerken ab; dieser kümmerte sich weder um die Antike noch um die anderen Meisterwerke des Südens — er hielt sich allein an Natur und Handwerk. In den Werken der Deutsch-Römer ist oft ein Schwung, ein Wurf und eine aristokratische Gesinnung, wogegen Menzels Art fast bürgerlich ordinär erscheint; dort ist ein weltbürgerlicher Stil, hier ist provinzielle Enge. Doch kann dort in keinem Fall die große Form ganz gefüllt werden; sie ist darum in einer peinlichen Weise oft leer. Wogegen Menzels anspruchslosere Form von Nuancen und Akzenten und lebendigen Werten oft überschwillt. Den erhabenen weiblichen Schönheiten Feuerbachs ergeht es in vielen Fällen wie jener oben erwähnten schönen jungen Dame, von der Menzel meinte, zwischen Nase und Ohr ginge bei ihr auch rein gar nichts vor. Er, und ebenso seine Genossen, traten mit stilisierenden Absichten vor die Natur; sie wollten nicht aus der Natur einen Stil gewinnen, sondern wollten der Natur eine Stilidee aufzwingen. Das mag dem Genie mit einigem Glück gelingen; unsere Deutsch-Römer aber waren keine Genies. Sie waren größer in ihrer Sehnsucht als in ihrem Gestalten. Edel und groß war ihr Kulturprogramm; ein Programm aber hat an sich noch nicht bildende Kraft. Menzel gelangte tatsächlich mit seiner Programmlosigkeit weiter. Das große Format kann ja bei einer Qualitätsbewertung nicht in Frage kommen; und ebenso wenig ist die Gesinnung ausschlaggebend. Nicht der Stil entscheidet, den ein Künstler haben will, sondern der, den er tatsächlich, den er unwillkürlich hat, wie seine Handschrift. In diesem Sinne ist der Stil Menzels lebendiger und auch größer. Im ersten Augenblick kommt er gegen das dröhnende, zuweilen fortreißende Pathos von Marées und Feuerbach nicht auf, und Böcklins Phantasie scheint ihn zu distanzieren; unmerklich aber siegt über dieses Pathos die geniale Nüchternheit Menzels, und über die barocken romantischen Einfälle Böcklins siegt die Phantasie der Anschauung. In den Sälen der Deutsch-Römer ist eine ganz andere Atmosphäre als in den Sälen des Leiblkreises; doch herrscht auch dort eine gewisse Eintönigkeit —

Bildnis Carl J. Arnolds, farbige Kreide, 1847.

jene ideelle Eintönigkeit nämlich, der gegenüber Menzels präzis formulierender Geist fast klassisch lebendig wirkt. Als Monumentalist läßt sich Menzel mit den Deutsch-Römern nicht vergleichen, denn als er mit seinem „Kasseler Karton" versuchte, das Freskenhafte zu schaffen, kam er über ein Historienklischee nicht hinaus, wogegen jene anderen die bestimmtesten Vorstellungen von einem modern beseelten Freskostil hatten. Dafür ist Menzel in gewissen Illustrationen auf fünfzig Quadratzentimetern oft monumentaler als die Deutsch-Römer auf ihren Riesenleinwänden. Er hatte dann jene innerliche Monumentalität, wie die alten Miniaturisten sie hatten — bei ihm sitzt die Monumentalität im Bleistift. Das Erlebnis des Auges wird eben stets dem Erlebnis der Idee, der Stil des Könnens wird dem Stil des Wollens überlegen sein; aus einem vollkommen beherrschten Handwerk wird der Geist stets vollgültigere Kunstwerke münzen können als aus der Einsicht in das, was die Kunst, nach dem Beispiel der großen Alten, „soll und muß". Ein Naturalismus von der Qualität des Menzelschen wird in seinen Höhepunkten jeder Romantik überlegen sein, die nicht genügend fest im Wirklichen wurzelt. Ein solcher Naturalismus wird im Endergebnis sogar idealer erscheinen, weil das Lebendigste notwendig auch das Idealste sein muß. In diesem Sinne ist Menzel als Künstler und als Persönlichkeit den Deutsch-Römern überlegen, trotz der Schwächen, die sein Lebenswerk aufweist, trotzdem er auch geistig sozusagen in der Provinz lebte, jene aber in der großen Welt der Kunst, trotzdem er im Alltag und in Niederungen schuf, wo jene eine ewige olympische Feststimmung um sich zu erzeugen bemüht waren.

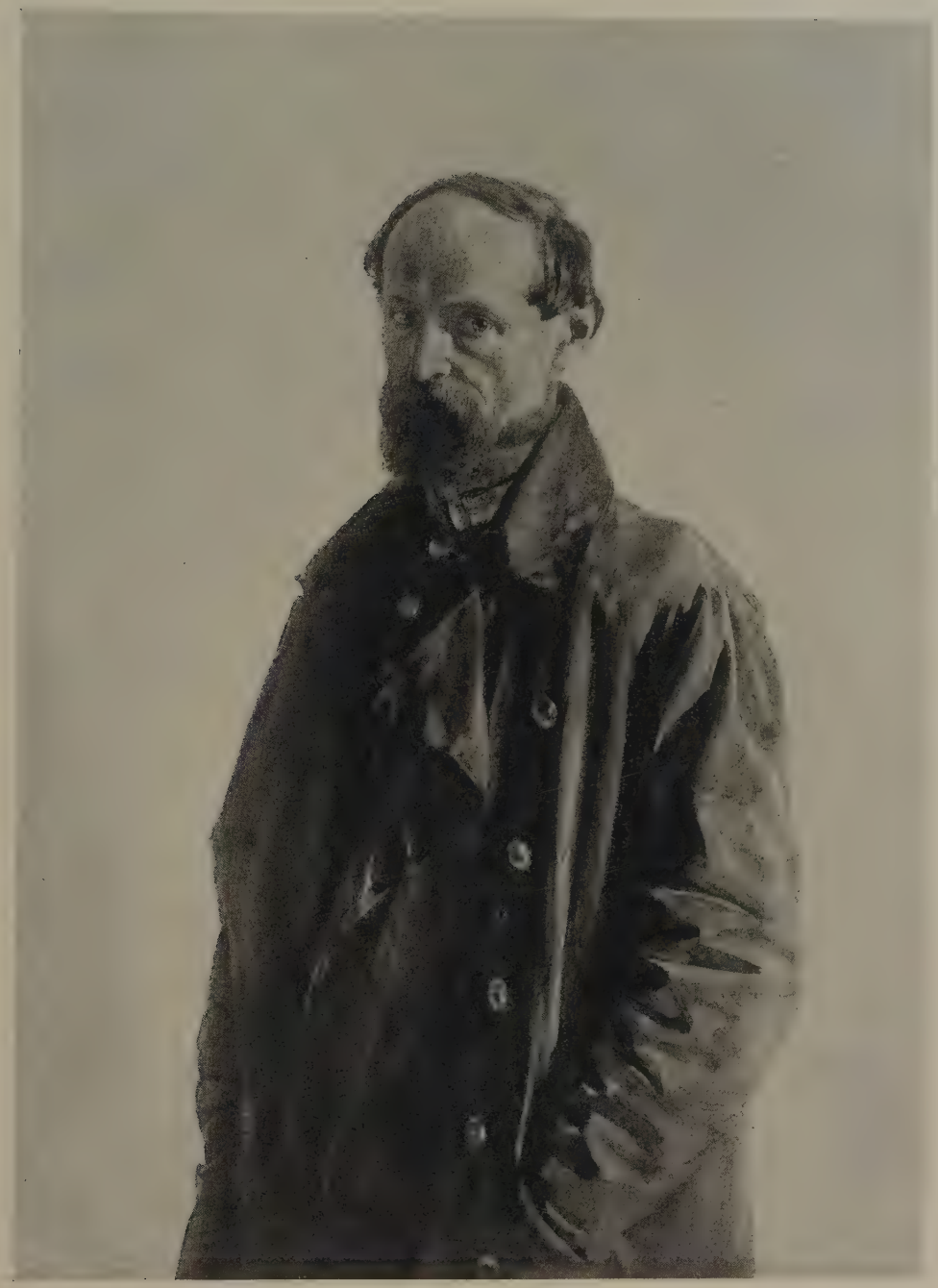
Aufschlußreich ist schließlich auch ein Vergleich Menzels mit Liebermann. Beide sind Berliner, beide heißen Naturalisten, und Liebermann gilt mit Recht als ein geistiger Schüler Menzels. Je älter Liebermann wird, desto freier hat er selbst sich auch zu Menzel bekannt. In seiner Wohnung hängen ständig einige der schönsten Zeichnungen Menzels. Von modernen Kunstrichtern ist gesagt worden, er sei „über Menzel hinausgegangen". Er ist es wirklich insofern, als er die Kunsteinsicht einer freieren, von Enge und Vorurteil mehr gereinigten Zeit offener als alle anderen in sich aufgenommen hat, und als er die Anregungen seiner Epoche mit genialischer Lebendigkeit zusammengefaßt und sie ins Deutsche, ja ins Berlinische übersetzt hat. Strebte Menzel von Jugend auf und bis in sein hohes Alter in seiner Weise mit oft unzu-



Die Schwester des Künstlers, um 1848.

reichenden Kunstmitteln nach der Impression, so hat Liebermann den zu einer Welttatsache gewordenen Impressionismus in Deutschland nationalisiert und heimisch gemacht. Mit großer Schärfe hat er den Punkt erkannt, auf dem Menzel immer verhindert worden ist — durch sich selbst oder durch seine Umwelt —, das Letzte, Entscheidende im Sinne der Zeitempfindung zu tun, er ist frei geworden, wo Menzel noch befangen war, und hat zugleich die ganze deutsche Malerei damit auch befreit und wieder weltläufig gemacht. Er hat unsere Malerei vom selbstherrlich wuchernden Detail erlöst, und sein Schaffen wirkt unwillkürlich wie eine Kritik des Menzelschen Lebenswerkes. Erich Hancke hatte recht, als er in seinem Buch über Liebermann sagte: „Liebermann tat den Schritt über Menzel hinaus, der von der Zerstückelung zum Zusammenhang, von der Übertreibung zur Einfachheit, von der Nachahmung zur malerischen Vision führt." Trotz dieses Vorsprungs Liebermanns aber bleibt Menzel doch die ursprünglichere Erscheinung. Denn letzten Endes entscheidet nicht die Zeit, nicht die Entwicklung, sondern die schöpferische Persönlichkeit. Ebensowenig wie wir, im Zeitalter des Automobilismus lebend, die Menschen aus der Zeit der Postkutsche für unintelligenter halten, können wir einen Künstler geringer schätzen, weil er in so vielem ein Kind seiner Zeit war. Das Wesentlichste im Künstler hat mit „Entwicklung" nichts zu tun. Mit allen seinen Bedingtheiten wächst Menzel über Liebermann entschieden hinaus. Bei diesem ist wieder der „einseitige Strom aller Kräfte"; Menzel hat mehr Triebkraft; er ist wie ein kleiner Kosmos. Kritisch ist Liebermann ihm weit überlegen; aber bei Menzel war das Kapital an geistig gewordenem Handwerk weitaus größer. Liebermann hat sich mehr Freiheit des künstlerischen Denkens erworben; Menzel hatte mehr natürliche Freiheit in seiner Natur und mehr natürliche Fülle. In Menzel ist Liebermann schon enthalten, daneben ist aber auch Slevogt schon in ihm vorgebildet.

Das Handwerk und der Geist also haben Menzel, indem sie sich gegenseitig steigerten, über alle anderen deutschen Künstler hinausgehoben. Doch so ist es nur, wenn man im Geiste seine besten gemalten, gezeichneten, in Holz geschnittenen, lithographierten und radierten Arbeiten vereinigt, wenn man einen idealen Menzel schafft. Neben den Meisterarbeiten aber gibt es auch andere Werke — und sie sind weitaus in der Mehrzahl —, die die eben gerühmten Eigenschaften nur in geringem Grade oder nur in abschwächenden Mischungen aufweisen und die nicht über, sondern unter den



Major von Leithold, 1850. Wasserfarbe.

besseren Werken der eben genannten Zeitgenossen stehen. Es ist nun im höchsten Maße bezeichnend, daß diese Wertminderung durch genau dieselben Kräfte hervorgerufen worden ist, die auf der anderen Seite der Kunst Menzels das Überlegene geben: durch das Handwerk und durch den Geist. Menzel hat es nämlich, unter dem Zwange seiner Wesensart und seiner Umwelt stehend, nicht verstanden, dem Studieneifer und der geistigen Beweglichkeit zur rechten Zeit Einhalt zu gebieten. Auf einem gewissen Punkte sind beide Fähigkeiten immer wieder zu Selbstzwecken geworden und haben dadurch aufgehört, dem Künstlerischen in rechter Weise zu dienen. Zuerst haben Handwerk und Geist die Ausbildung des Talents übernommen und ein unendlich reifes Künstlertum geschaffen; dann haben sie die Begabung vergewaltigt und den Kunstsinn in die Irre geleitet. Untersucht man, wann das geschah und wie es geschehen konnte, so kommt man zu sehr lehrreichen Ergebnissen.

Menzel ist immer dann und stets dort ein großer Künstler, wo seine Empfindung siegreich geblieben ist. Das ist aber verhältnismäßig selten geschehen. Er hat mit Zwergeningrimm allzuoft die Empfindung von sich ferngehalten oder erstickt. Ihm hat oft der Glaube an seine Empfindungen, an seine Instinkte gefehlt; er vertraute lieber dem Fleiß, dem Pflichtgefühl, dem unermüdlichen Studium. Er fürchtete sich wohl gar vor der Empfindung, weil sie ihn in seinen eigenen Augen ein wenig lächerlich zu machen geeignet war; er glaubte wohl, sie könne ihm den Willen lähmen, weil sie ihn peinlich an sein Allzumenschliches erinnerte. Der Empfindung nachzugeben, das erschien ihm nicht viel anders, als sich gehen zu lassen; sich gehen lassen aber dünkte diesen merkwürdigen Mann, der sich selbst so scharf in Zucht hatte, charakterlos. Er konnte es sich nicht leisten, seelisch ein Grandseigneur zu sein, er achtete mißtrauisch immer auf das Zweckmäßige seines Tuns, weil er die Nachteile seines Schicksals überwinden wollte. Der Irrtum, der in seiner Lage gar nicht zu vermeiden war, bestand darin, daß er allmählich dahin kam zu glauben, der Empfindung entraten zu können, nein, entraten zu müssen und daß mit Können und Verstand alles in der Kunst zu leisten sei. Es ging ihm in seiner Art — ach, wie vielen ergeht es doch so! — wie Ödipus, der dem Verhängnis gerade in die Arme lief, als er ihm zu entfliehen glaubte. Eine Ahnung von der inneren Tragik Menzels kommt dem Betrachter, wenn er sieht, daß fast alle jene Arbeiten, die Meisterwerke sind, nicht auch Hauptwerke im Sinne

Frau Karoline Meyerheim, 1847. Wasserfarbe.

Menzels sind, sondern daß sie größtenteils wie nebenher entstanden, in den Pausen der mühevollen Arbeit und wie um sich von einem strengen Fleiß zu erholen. Eine Ausnahme sind eigentlich nur die Illustrationen zum Kugler. Diese aber weisen auf etwas anderes. Darauf nämlich, daß die künstlerisch wertvollsten Arbeiten zum größten Teil aus der Zeit der Jugendkraft, zwischen 1840 und 1855 etwa, stammen. Später treten sie mehr vereinzelt, als Zeugen guter Augenblicke auf. In jedem Fall ist es die lebendige menschliche Empfindung, was die Illustrationenfolge zu dem Buche Kuglers so poetisch heiter verklärt, was den gemalten und gezeichneten Familienbildern eine so edle künstlerische Zärtlichkeit verleiht und was in der Folge alle Gelegenheitsarbeiten fast über die offiziellen Werke, die für das große Publikum bestimmt waren, erhebt. Überall dort, wo jugendfroh schwellende Vitalität, freudige Hoffnung, innige Zärtlichkeit, fröhliche Laune oder naives Selbstgefühl Handwerk und Geist regieren, wo das Daseinsglück lebendig durchbricht und von sich selbst zu erzählen beginnt, da trifft Menzel immer den Nagel auf den Kopf, da führt jeder Versuch zu einem meisterlichen Gelingen, da strömen die neuen Darstellungsformen diesem Herrscher des Könnens wie von selbst zu. Das Zeichnen und Malen wird dann wie ein leichtes Schreiben. Wenn Menzel seinen Gegenstand oder nur das Leben schlechthin liebte, kam ihm keiner gleich. Er war dann von einer Treffsicherheit und zugleich von einer Liebenswürdigkeit, die den Betrachter hinreißen; er fand neue Wahrheiten, er wurde zum Dichter und beherrschte frei und leicht den schwierigsten Stoff, er wagte viel und meisterte jedes Wagnis. Unbesorgt schüttete er dann den inneren Reichtum aus und adelte ihn künstlerisch durch die Besonnenheit des Meisters.

Er selbst aber zählte die Werke solcher Stunden kaum. Was dem Einsichtigen aus dem Lebenswerk Menzels heute als das Wesentliche gilt, das hat der Künstler selbst wenig geachtet. Er schätzte nur das, woran er peinvoll fleißig erarbeitet hatte. Auch gegen Schadow verteidigte er, in jener Zeitungskontroverse im Jahre 1840, nicht sein Genie, sondern seine Gewissenhaftigkeit. Vielleicht wußte er gar nichts von dem Wunder seines Genies; sonst hätte er es gepflegt und gegen alle Hemmungen durchgesetzt. Vielleicht haben ihn die Arbeiten sogar, die ihn in erster Linie unsterblich machen, ein wenig geniert. Das beste, das monumentalste seiner Friedrichsbilder, die Darstellung des Morgens bei Leuthen, ließ er unvollendet und kratzte von dem schon Fertigen vieles wieder ab.

Die Schwester des Künstlers, 1847. Wasserfarbe.

Er mißtraute den Kindern seiner Empfindung; das Handwerk war ihm eine zu ernste Sache, um es dem vagierenden Instinkt zu überlassen. Der Geist beglückte ihn zu sehr mit intellektuellen Herrschgefühlen, als daß er seiner Kindlichkeit hätte vertrauen mögen, als daß er dauernd zu spielen gewagt hätte. Menzel wollte um jeden Preis Herr sein über Handwerk und Geist, und er merkte nicht, daß er eben dadurch von beiden abhängig wurde.

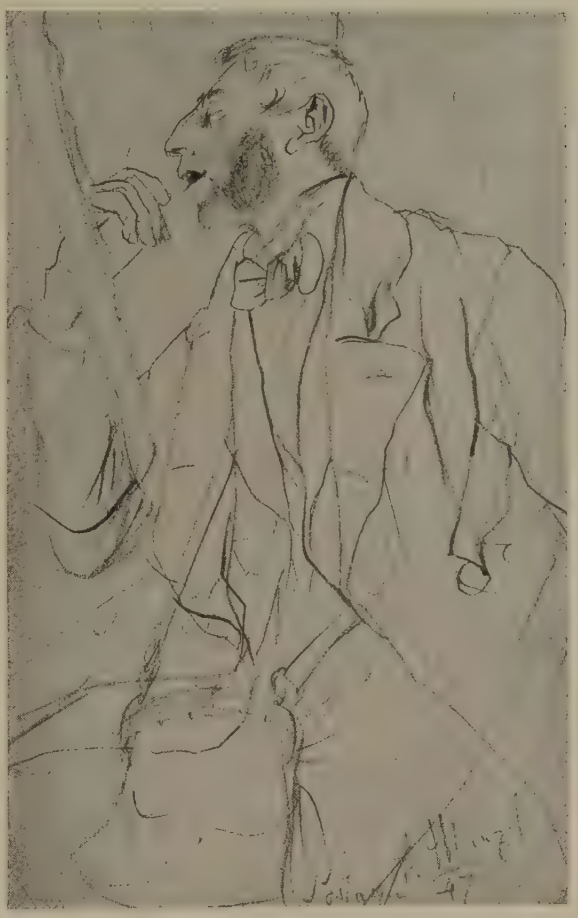
So kommt es, daß Menzel in seinen besten Arbeiten das schlechthin Außerordentliche von vielen Seiten berührt, daß er aber nirgends ganz fest damit verwachsen ist. Er berührt es nur wie an der Peripherie. Als er auf der Höhe der Jugendkraft stand, brauchte er nur zuzugreifen, um unsterbliche Werke zu schaffen; aber er wollte es noch besser machen, er wollte immer die Dinge zu gut machen. Dadurch kam in seine Arbeitsweise etwas Schulmeisterliches. Er „räsonnierte" die Dinge solange durch, bis die Kunstwerke selbst wie Räsonnements wirkten. Und in dieser gar zu exemplarischen Tüchtigkeit verkünstelte das Talent. Der Meister der Zeichnung wurde zu einem Zeichenmeister; die Arbeit nahm den Charakter einer Selbstmaßregelung an. Bezeichnend ist zum Beispiel die Tatsache, daß Menzel nach der Fertigstellung der genialen Zeichnungen zum Kugler, seine Studien aus der Zeit Friedrichs des Großen erweiterte und vermehrte und daraus dann das sogenannte „Armeewerk" schuf, eine umfangreiche Lithographienfolge, die nur in dreißig Exemplaren gedruckt wurde und bei der der künstlerische Zweck auch nicht entfernt im Verhältnis zu der aufgewandten sklavischen Mühe steht. Mit solchen Arbeiten übte Menzel einen Zwang gegen seine bessere Natur aus, der nicht ohne nachteilige Folgen bleiben konnte. Je älter Menzel wurde, desto fester glaubte er aber an die alleinseligmachende Mühe; das Unnatürliche wurde für ihn das Normale. Infolgedessen wurde das Handwerk schließlich fast automatisch. Es bewährte sich an Menzel der Ausspruch, den Lessing in seiner „Emilia Galotti" den Maler Conti tun läßt: „Arbeiten? Das ist seine Lust. Nur zuviel arbeiten müssen, kann ihn um den Namen Künstler bringen." Die Folge dieser Arbeitsweise sind Hunderte, Tausende von gezeichneten Studien, die einander im wesentlichen vollkommen gleichen, die alle akademisch tadellos, ja meisterlich sind, hinter denen aber keine belebende und individualisierende Empfindung steht. Das Ziel der Kunst, das mit einer flüchtigen Zeichnung ebensowohl erreicht werden kann wie mit einem ausgeführten Werk, ist aus den Augen verloren. In diesem Fall geht aus den Anstrengungen nicht ein groß herrschender Künstler hervor, sondern nur ein groß dienender Handwerker. Das Detail wird immer wichtiger, die Malerei verliert das Leben, sie verschmilzt die Dinge nicht mehr zu Harmonien, sondern häuft Einzelzüge. Der Erfolg wird vom Künstler nach den Anstrengungen gemessen, nach den Schwierigkeiten, die überwunden worden sind, nach dem Fleiß, der darin steckt. Folgerichtig bestimmt diese Arbeitsweise

Dr. Eitner, 1848. Farbige Kreide.

nun auch das Urteil. In seinem Alter hat Menzel sich zu dem grotesken Ausspruch verstiegen: „Der Impressionismus ist die Kunst der Faulheit." Wo er doch selbst im Instinkt ein Impressionist war und nur durch die Idiosynkrasie seiner Natur gehindert wurde, es mit Bewußtsein zu werden. Eine hübsche Erläuterung dieser Definition des Impressionismus findet sich in den Erinnerungsblättern Meyerheims. Menzel betrachtete während einer Sitzung der Jury in der Großen Berliner Kunstausstellung ein Bild des holländischen Malers Josef Israels. „Nun sah ich", erzählt Meyerheim, „den ebenfalls kleinen greisen holländischen Meister herannahen. Böses ahnend, flüsterte ich Menzel zu: „Du, da kommt Israels!" Dieser, erfreut darüber, daß der Meister die „Fischer" so gründlich betrachtete, fragte freundlich: „Nun, Exzellenz, wie gefällt Ihnen denn meine Schilderij?" Menzel, der meine Bemerkung überhört hatte, sagte, ohne von Israels Notiz zu nehmen: „O, es ist in der Totalität und im Aufbau vortrefflich, aber, aber — und dabei tippte er mit der Lorgnette auf viele Stellen — es ist alles so faul gemacht, faul — faul — faul!" Als Menzel dieses Urteil von sich gab, war er auch als Künstler schon der Mann der funkelnden Brille geworden. Es wäre ja sehr lehrreich, einmal eine Zusammenstellung aller bebrillten Maler und Zeichner zu geben, und zu untersuchen, welchen Einfluß die Kurzsichtigkeit generell auf die Arbeitsweise hat. Beim alten Menzel wirkt die Brille, die oft durch eine Lorgnette noch verstärkt wurde, jedenfalls wie ein Symbol des Überscharfen, des Mikroskopischen, wie ein Symbol des argusäugigen Fleißes. Nicht aber wie ein Symbol des Photographischen. Photographisch ist der Naturalismus Menzels nie gewesen, selbst nicht in seinen unpersönlichsten Arbeiten, und der Künstler war nur konsequent, als er den Vorsitzenden einer photographischen Vereinigung dadurch in Verlegenheit setzte, daß er dessen feierliche Ansprache, die darin gipfelte, Malerei und Photographie gingen jetzt Hand in Hand, schroff unterbrach und sagte — er hätte sich der Photographie nur zweimal in seinem Leben bedient, er wäre in diesen Fällen über das künstlerische Ergebnis schamrot geworden und er fände, daß gar zu viele Künstler heute über diese Eselsbrücke dahinwandelten.

Hand in Hand mit dieser unnatürlichen Disziplinierung des Handwerks ist eine künstliche Übersteigerung im Geistigen gegangen. Als die Unbefangenheit niedergezwungen wurde, mußte sich ganz folgerichtig das Geistreiche in der Natur Menzels zum Witzigen zuspitzen, das Charakteristische mußte ins Barocke umschlagen und die Anmut mußte

einer scharfen Pointierungsluſt Platz machen. Der Geiſt wurde ebenſo malträtiert wie das Handwerk. Die einfach klare Empfindung war zu wenig; Menzel ſuchte vielfältige Beziehungen, es füllten ſich die Bildtafeln mit gemalten Anekdoten, mit Sonderbeobachtungen, die alle an ſich richtig und wahr ſind, die aber bis zur Unwahrheit künſtlich gehäuft und zuſammengetragen erſcheinen. Das Beſtreben Menzels, jeden Einzelnen in einer Menſchenmenge etwas Beſonderes tun zu laſſen, ihn individuell zu iſolieren, zerſtört ihm die innere Zuſammengehörigkeit der Maſſen. Man betrachte daraufhin die Hofbälle, die Bilder aus Gaſtein, Kiſſingen und Verona, oder Arbeiten wie das Eiſenwalzwerk und die „Abfahrt König Wilhelms zur Armee“. In gewiſſen Bildern wird dieſe Sucht illuſtrativ zu arbeiten und alle Menſchen ſichtbar handeln zu laſſen, ganz unerträglich. Es fehlt die ſchöne Gelaſſenheit der Natur, ihr lebendiges Phlegma. Die Wahrheit erſcheint ſo übertrieben, daß ſie ins Unwahrſcheinliche überſchlägt. Der überſubtile Verſtand hat die Nuancen ſo gehäuft, daß der Grundton nicht mehr gehört wird — jener Grundton, den nur die Empfindung geben kann. Von dem Menzel dieſer Bilder kann man ſagen, er hätte vor Bäumen den Wald nicht geſehen. Gewiſſe Bilder und Zeichnungen gehören ſchon nicht mehr ins Gebiet der Genrekunſt, ſondern in die Klaſſe der Hogarthſchen Sittenſchilderungen. Nur daß es tendenzvolle Sittenbilder nicht ſein ſollen, ſondern daß ſie den Anſpruch auf abſolute Richtigkeit erheben. Selbſt in den überreichen Bildern



Poſtmann, Bleiſtiftzeichnung, 1847.

der späteren Zeit ist oft noch eine Art von Impressionismus, und es verdient hohe Bewunderung, daß Menzel bei einer solchen Menge von Einzelzügen noch einheitliche Stimmungen zu geben gewußt hat; aber es ist ein Impressionismus der gehäuften Einzelzüge. Man möchte sagen: Menzel hat alles gegeben, was da war, da ist das Wesentliche ohnehin dabei. Aber es ist nur dabei wie alles andere, es ist nicht als das Wesentliche, nicht als etwas Besonderes und künstlerisch Betontes da. Der geistig zuspitzende Menzel malte nie eine Menge mit fünf Menschen, wie Degas es gefordert hat, er brauchte dazu Hunderte von Gestalten. Und jede dieser Gestalten ist eine sehr fleißige und genaue Studie, ein Witz und ein Motiv, hinter jeder steht eine genialische, unwillkürlich karikierende Beobachtungsgabe. Menzel ist oft zum Karikaturisten geworden, ohne es zu wissen und zu wollen. In seinem Gehirn wimmelten tausend Eindrücke durcheinander; die verstand er glänzend zu ordnen, aber einem leidenschaftlichen Antrieb der Seele gehorchten alle diese Eindrücke nicht. Bezeichnend für den alternden Menzel ist, zum Beispiel, der Umstand, daß er das vortreffliche Bildnis eines Mannes aus der Jugendzeit später so umgearbeitet hat, daß aus einem tatlos im Stuhl sitzenden Mann ein Lesender mit Stock, Handschuhen und Hut geworden ist, der in einem Boudoir sitzt und auf das Erscheinen der Hausfrau wartet. In schöne Frühbilder, wie in den „Palaisgarten des Prinzen Albrecht", hat Menzel später kleine Figuren hineingemalt, damit doch etwas in dem Bild „vorgehe". Im „Théâtre Gymnase" hat er nachher die Köpfe der Zuschauer detailliert. Es mußte eben immer etwas vorgehen. In dem Bild „Im Eisenbahncoupée" schläft ein gräßlicher Kerl, dessen üble Animalität in der Willenlosigkeit des Schlafes grotesk zutage tritt, in den Polstern des Eisenbahnwagens; neben ihm blickt mit verzagtem Gesichtsausdruck eine Frau zum Fenster hinaus. Das ist eine gemalte Novelle: „Die unglücklich Verheiratete", oder ähnlich. Für dergleichen ist die Malerei nicht da. Freilich bleibt Menzel selbst in solchen Irrtümern immer noch ein erstaunlicher Könner und ein Meister in Einzelzügen. Gewisse Blätter stehen etwa zwischen Daumier und den „Fliegenden Blättern", ein Dualismus höchst ärgerlicher Art. Übrigens tritt in Menzel der Daumierzug sehr oft deutlich hervor. Überall begegnet man Gestalten, in deren Übertriebenheiten, neben dem Kleinlichen, auch etwas Monumentales ist und in denen soziales Pathos schwingt. Menzel hätte das Zeug gehabt, eine „Menschliche Komödie" mit dem Zeichenstift zu dichten. Dazu hätte es freilich noch

Die Schwester des Künstlers, um 1850.
Farbige Kreide.

einer satirischen Leidenschaft großen Stils bedurft. Die hatte er nicht. Er war scharf, aber nicht sittlich erregt; er hatte bis zu gewissen Graden die Dämonie der Willenskraft, aber nicht die des Gefühls. In seiner Schärfe ist Bonhomie; doch in der Bonhomie ist Resignation. Sein Geist warf sich, anstatt auf die Vision, auf das Seltene, Schrullige und Gekünstelte.

So ist es gekommen, daß dieselben Eigenschaften, die Menzel über alle deutschen Maler des neunzehnten Jahrhunderts emporgehoben haben — der Handwerkssinn und der Geist —, ihn andererseits auch wieder in die Nähe von Akademikern gebracht haben, die mit ihm eigentlich gar nicht in einem Atem genannt werden sollten. Zwingen die naiv genialen Arbeiten Menzels zu Vergleichen mit Meistern wie Ingres, Daumier, Degas, so lassen die Gebilde einer absichtsvollen Genauigkeit, die nicht der Beherrscher, sondern der Diener der Naturvorbilder geschaffen hat, an einen Künstler wie Meissonier denken. Nicht weil Menzel mit diesem zu seiner Zeit berühmtesten aller französischen Maler in Paris und auch in Berlin zusammengekommen ist und von dessen Miniaturistenarbeit überzeugt war, sondern weil er dem ihm gleichaltrigen Franzosen innerlich in manchem Zug verwandt war. Der ganze Menzel ist unendlich viel mehr als der ganze Meissonier, und die Unsicherheit, die aus einer Frage Meissoniers an Paul Meyerheim hervorklingt, als von einer bestimmten Arbeit Menzels die Rede war: „est-ce plus fort que moi?“ war durchaus berechtigt. Eine wesentliche Seite Menzels aber stimmt doch überein mit dem Wesen dieses Fertigmalers par excellence, der zu Lebzeiten der Meister aller Meister hieß, dessen Bilder phantastisch hohe Preise erzielten und dessen Ruhm heute schon einer scheinbar weit entfernten Vergangenheit angehört. Es zog Menzel überhaupt bei seinen Besuchen in Paris immer weitaus mehr zu den berühmten Konventionellen als zu den großen, damals noch namenlosen Revolutionären. Er sah sich Bilder Courbets und Manets an und ließ sich davon auch anregen, verständigen aber konnte er sich mit den Künstlern nicht. Denn wenn Menzel über Kunst sprach, so stand seine Argumentation weit unter den Fähigkeiten seines Talents. Auch war er in hohem Maße der Schmeichelei zugänglich; es war als ob er sie brauchte in seinem Kampf mit sich und der Welt. Er war im höheren Sinne vollkommen kritiklos; er hatte weder bewußte Kultur noch Geschmack — er hatte nur Talent, Können und Arbeitsdisziplin. Seine Natur zog ihn nie zu Geistern gleichen Ranges oder gar zu höher kultivierten

Ruhende Dame, um 1850. Farbige Kreide.

Künstlern, sondern fortgesetzt zu kleineren Talenten. Er suchte mit Vorliebe Kreise auf, wo er als König herrschen konnte, wo sein Selbstbewußtsein erstarkte. In seiner Jugend hat er im Berliner Kunstverein mit Akademikern wie Drake und Bendemann, wie Magnus, Schlesinger und Gärtner gern verkehrt; später haben sich andere Akademiker eng und enger ihm angeschlossen, und so ist er allmählich zum Renommiergenie der Akademie geworden. Seinen Gaben, seiner autodidaktischen Entwicklung und seiner Gesamtleistung nach gehört Menzel nur sehr bedingt der Akademie an; von seiten seiner Schwächen aber gehört er durchaus dazu. Die Schwächen eines Künstlers bestimmen ihm nun aber in der Regel mehr die äußere Laufbahn als seine Vorzüge es tun; denn das zeitlich Bedingte hat eine ganz andere Wirkung auf die Zeit als das Ewige. So kommt es, daß Menzels Genie im Akademischen wie in einem freiwilligen Gefängnis scheinbar glücklich dahingelebt hat. Er schätzte Anton von Werner, der doch zu einem Prototyp des tüchtig Unkünstlerischen geworden ist, sprach gut von Passini, dessen Bilder man nicht mehr ansehen kann, gleichgültige Maler wie Fritz Werner oder der Zeichner Wilhelm Diez gelten als seine Schüler, ein Virtuose wie Boldini durfte ihn porträtieren, und im Kreise der akademischen Jury sogar stand er schließlich mit seinen Urteilen fast allein, weil er immer noch konservativer war als diese Konservativen, immer noch katholischer als der Papst. Im hohen Alter konnte man ihn im Café sitzen sehen, wie er die Zeichnungen der Wochenblätter aufs genaueste durch seine Brillen betrachtete, wie er jede Stümperei, jede Albernheit mit demselben unverbrüchlichen Ernst betrachtete. Seine Art sich selbst zu tyrannisieren und sein Genie zu knechten, hatten ihm schließlich das Distanzgefühl verdorben. Während seine Hand und sein beweglicher Geist wie von selbst immer noch tausend Züge rein künstlerischer Art hervorbrachten, wußte sein Urteil schon gar nicht mehr, was gute Kunst eigentlich ist. Er verkehrte kaum jemals noch mit den Unsterblichen der Kunst; er verkehrte mit den Mittelmäßigen und Kleinen — und wie verstohlen nur noch mit dem eigenen Genie.

Und doch kann diese Desorganisation der Kräfte nicht verhindern, daß Menzels Charakter wie etwas Einheitliches vor uns steht und daß wir in ihm eine künstlerische Energie bewundern, die in gewisser Weise im neunzehnten Jahrhundert einzig ist. Die selbst im Vergleich mit den großen Franzosen ihr Übergewicht bewahrt. In Frankreich ist

ja allen Talenten eine von Geschlecht zu Geschlecht überlieferte Kunstkultur zustatten gekommen; sie hat alle Begabungen, auch die mittleren, mächtig gefördert, hat ihnen das Problematische fern gehalten und gemacht, daß sie alle sich in einer Sphäre des Meisterhaften natürlich und frei bewegen. Die französischen Künstler erscheinen darum Menzel gegenüber im allgemeinen erfolgreicher, ihren Arbeiten ist mehr Leichtigkeit eigen, mehr historische Folgerichtigkeit, möchte man sagen, sie leben in einer weiteren, weltbürgerlichen Atmosphäre. Als Persönlichkeiten reichen sie fast alle aber an Menzel nicht heran. Man beachte wohl: der Kunst bedeutet Menzel nicht, was Delacroix, Courbet, Manet, Renoir ihr bedeuten; denn er hat sich zersplittert, wo diese und ihre Genossen alle ihre Kräfte wie in einem einzigen Strahl vereinigt haben. Auch sind diese Künstler Menzel menschlich insofern überlegen, als sie in ihren Zielen nie geschwankt haben, als ihre kritische Einsicht in das Notwendige unbeirrbar war wie eine Magnetnadel und als ihr Charakter schön und edel erscheint durch die Bereitwilligkeit, womit sie Verkennung, Undank und Schimpf auf sich genommen haben, und durch die prachtvolle Folgerichtigkeit all ihres Wollens und Vollbringens. Sieht man von alledem aber ab und vergleicht man nur die Urgewalt des Triebes, nur die Lebens- und Arbeitsenergie, nur die reine Naturanlage, so behauptet sich der eiserne kleine Märker selbst neben jenen Franzosen, die das Antlitz der europäischen Malerei umgestaltet haben. Die Kraft, die Goethe „Entelechie“ nennt, hatte in Menzel etwas knorrig Monumentalisches; nur wuchs diese Entelechie physisch auf in einer Umwelt der Widersprüche und war an einen Körper gefesselt, der sich selber ein Widerspruch war. Auch Delacroix oder Manet wären im märkischen Sande ebenso wenig Weltmeister geworden, wie die Kiefer auf hohen Bergen sich nicht zypressenartig entfalten kann. Dieses ist es, was das Problem, das Menzel heißt, fast unheimlich macht: wir stehen vor einer Urkraft, die genügt hätte, einen großen Meister der Weltkunst zu machen, sehen diese elementare Energie aber dauernd in provinzielle Enge gebannt, wir sehen ein Lebenswerk, das mehr deutsch als europäisch ist, mehr preußisch als allgemein deutsch und sogar mehr märkisch-berlinisch als preußisch; aber hinter einem kleinlich oft zerkrümelnden Werk steht ein Mensch, der in all seiner Verwachsenheit ein Genie ist, der die Kraft eines der großen Ahnen der Kunst in sich gehabt und auf seinen schmalen Schulter eine ganze Welt getragen hat.

Zweiter Teil:

Das Werk

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen".
Holzschnitt.

Adolf Menzel wurde am 8. Dezember 1815 in Breslau geboren. Er stammt also aus einer Provinz, die für die preußische Hauptstadt und spätere Reichshauptstadt ein wichtiges Sammelbecken geistiger Kraft geworden ist. Eine Geschichte des Schlesiertums in Berlin würde ein wesentlicher Teil der neueren Geistesgeschichte dieser Stadt sein. Das Schlesiertum wirkt fast wie ein erweitertes, sinnlicheres Märkertum, es stimmt in den Grundzügen gut überein mit dem märkischen Kolonistengeist. Selbst zur Zeit, als Menzels Eltern jung waren, also kurz nach der endgültigen Eroberung der Provinz durch Friedrich, hat das Land kaum noch etwas Österreichisches gehabt. Der Menschenschlag, die Lebensgewohnheiten und die Denkweise waren schon damals mehr nordisch preußisch als südländisch österreichisch. Der schlesische Protestantengeist blieb dem österreichischen Katholizismus fern und wurde nicht berührt von der ein wenig weichen und trägen Sinnlichkeit, die von Wien aus das geistige Leben Österreichs beeinflußt hat. In Menzels Elternhause muß viel von der altpreußischen Zucht gewesen sein; sowohl Vater wie Mutter wirken in ihrem Wesen, nach dem was man von ihnen weiß, ganz preußisch. Und es scheint, als ob in den Eltern der große Sohn deutlich schon vorgebildet war, wenn sich im einzelnen auch nicht feststellen läßt, welchen Anteil der Vater und welchen die Mutter hat. Das Familienleben muß etwas Inniges und Geschlossenes gehabt haben; es ist ein enges Beieinanderleben gewesen, äußerlich

und innerlich. Von der Mutter hat Menzel uns eine Zeichnung hinterlassen, die zu seinen glücklichsten Arbeiten gehört. In dem streng lieblichen, ja bedeutenden Gesicht dieser Frau erkennt man den ausdrucksvollen Kopf des Sohnes; dem Vater scheint mehr der jüngere Sohn Richard geähnelt zu haben — und nicht nur äußerlich. Denn die Beschreibung, die Menzel selbst einmal in einem Brief an Ludwig Pietsch von

Illustration aus den „Werken Friedrichs des Großen", 1844—49. Holzschnitt.

dem Vater gemacht hat, weist wohl darauf hin, daß der älteste Sohn vom Vater den besonderen Kunstsinn, den Trieb zum Zeichnen hat und daß der Vater auch sonst entscheidend auf ihn eingewirkt hat, daß die eigentlich geniale Anlage sich im Vater aber noch nicht ankündigte. Menzel charakterisiert seinen Vater mit folgenden Worten: „Mir fällt nämlich auf's Gewissen, daß wo nun auch jetzt in Ihrem Aufsatz wie schon

öfter meines seeligen Vaters, resp. seiner Abneigung gegen meine Kunstberufswahl, Erwähnung geschieht, erstere leicht als bornierter Mangel an Verständnis für die in seinem Jungen früh und unzweideutig zutage tretenden Symptome erscheinen könnte. Damit geschäh ihm groß Unrecht. Er wollte nur für mich auspariren, was ihm selbst nicht wohl bekommen war. In ihm selbst steckte schon der Kunsttrieb, wie außer anderem, oft erzählte Fakten seiner Kindheit dartun. Das war aber vermöge seiner noch weit ungünstigeren Jugendverhältnisse in ihm verkümmert, durch seine Lehrer-Karriere überschichtet, und kam erst später wieder wie ein vertriebener Krankheitsstoff dennoch auf die Oberfläche herauf, indem es ihn wenig zu seinem Glück zur Lithographie hinzog. Diese hätte kein so unentwickelter Betrieb, meines Vaters ganze Vorbildung dazu eine andere sein müssen, wenn er hätte nachhaltig reussiren sollen." Vielleicht ist es so, daß vom Vater die innere Romantik stammt und die schöne Sehnsucht zur Höhe, von der Mutter, einer geborenen Okrusch, bei der ein slavischer Einschlag wahrscheinlich ist, aber die das Geniale erst schaffende Klarheit und der ungewöhnliche Wille. Im Vater waren, wie es scheint, mehr die Bedingungen des Strebens, in der Mutter mehr die des Könnens vorgebildet; was im Vater noch geschlafen hatte, das weckte im Sohn das entschiedene Wesen der Mutter zu genialem Bewußtsein.

Menzels Eltern haben beide nicht ein hohes Alter erreicht. Der Vater Carl Erdmann Menzel war 1787 geboren und starb bereits 1832; die Mutter war 1794 geboren und starb im Jahre 1846. Der jüngere Sohn Richard ist ebenfalls früh, mit einunddreißig Jahren schon, gestorben. Um so auffallender ist es, daß Adolf Menzel das ungewöhnlich hohe Alter von neunzig Jahren erreicht hat und daß auch seine Schwester erst vierundachtzigjährig gestorben ist. Es muß in der Familie eine gewisse Familienkränklichkeit geherrscht haben. Auch in den Jugendbriefen Adolf Menzels kommen Andeutungen vor über gewisse konstitutionelle Störungen und über bedenkliche Anfälle. In der Folge ist das freilich ganz verschwunden. Der Körper Menzels erscheint im Alter derartig widerstandsfähig, daß ihm Arbeitsstrapazen zugemutet werden konnten, die Männer von scheinbar stärkerer Konstitution nicht aushielten. Man möchte annehmen, daß zwei Anlagen in der Familie vorhanden waren und miteinander kämpften; und daß sich bei Adolf Menzel im besonderen auch der Wille den Körper zurecht gebaut hat, wie er ihn brauchte, um die drohenden Gefahren abzuwehren.

Aus der oben zitierten Briefstelle geht hervor, daß Menzels Vater ursprünglich Lehrer war, später aber eine lithographische Anstalt gründete. Der Einfluß beider Beschäftigungen auf den Sohn ist nachzuweisen. Einerseits spürt man allerenden bei Menzel die Gegenwart einer gründlichen und exakten, aber immer auch etwas lehrerhaften Bildung; und andererseits ist der Einfluß des geschäftsmäßig geübten Lithographenhandwerks auf die künstlerische Entwicklung unverkennbar. Der Umstand, daß Menzel

Illustration aus den „Werken Friedrichs des Großen", 1844—49. Holzschnitt.

doppelte Bildungsmöglichkeiten im Hause vorfand, hat entscheidend wohl auf sein Autodidaktentum eingewirkt. Bis zum vierzehnten Jahre besuchte er die Breslauer Stadtschule, wurde dann aber durch Privatunterricht fortgebildet. Einen anderen Zeichenunterricht als den vom Vater scheint er überhaupt nicht empfangen zu haben. Noch heute hat man die Zeichen einer treuen Zusammenarbeit von Vater und Sohn vor Augen, wenn man das 1831 erschienene Pflanzenbuch mit lithographierten botanischen

Studien betrachtet. Solche Arbeiten sind an einem Zeichentisch entstanden, an dem Vater und Sohn sich gegenübersaßen — nicht immer ganz einig, da der Sohn mehr an die Sache und an die künstlerische Wirkung und der Vater mehr an Publikum und Verkaufsmöglichkeiten dachte. Auf dieses enge Zusammenarbeiten weist auch eine Handstudie, unter die Menzel geschrieben hat, daß es die Hand des Vaters sei, und er hätte sie während dessen Todeskrankheit gezeichnet. Der wichtigste Lehrer, den Menzel in seiner Jugend hatte, hieß aber zweifellos Adolf Menzel. Jeder andere wäre unter ähnlichen Umständen früh dem Geschäftsmäßigen verfallen, er wäre im Selbstunterricht manieristisch entartet oder erst auf weiten Umwegen zu sich selbst gelangt. Was bei Menzel in Erstaunen setzt und als ein frühes Zeichen des Genies gelten muß, trotzdem es gar nicht so aussieht, ist der Umstand, daß in dem Knaben schon ein strenges künstlerisches Pflichtgefühl war, dessen mancher Erwachsene sich nicht fähig zeigt. Menzel selbst hat diese Eigenschaft, mit der sein Fleiß, seine Sachlichkeit eng zusammenhängen, nicht eben hoch eingeschätzt. Er sah es nicht gern, wenn man darüber sprach, und meinte einmal in einem Brief: „Was ist es auch so Großes um die Anstrengungen, die ein jeder schon von selbst macht, um nicht zu ertrinken. Einer der's „nicht nötig hat" und sich doch anstrengt, wie zum Beispiel mein seliger Magnus, ist viel bewundernswerter." In Wahrheit zielte Menzels künstlerisches Pflichtgefühl auf etwas anderes als nur darauf „nicht zu ertrinken". Es war darin die dunkle Ahnung des Knaben, daß Grundlagen zu schaffen seien, die für ein neunzigjähriges Leben ausreichten, und daß ein so langlebiges Genie Elementarkenntnisse von ungewöhnlicher Gründlichkeit verlangt. Freilich hat auch Menzel, wie er es in einer kurzen Selbstbiographie* erzählt, angeregt durch Blätter in den Schaufenstern Breslaus und später Berlins, durch Kupferwerke und andere mäßige Vorbilder, Träume von großen historisch allegorischen Kompositionen mit sich herumgetragen. Ein erhaltenes Blatt, „Scipio und Metellus", gibt von diesen Plänen eine Vorstellung. Das Eigentliche im frühesten Werk Menzels sind aber nicht diese außerhalb der Akademie entstandenen akademischen, wie Rompreis-Arbeiten anmutenden Geschichtskompositionen, diese Versuche mit der lateinischen Grammatik der Kunst. Das Wesentliche sind die Zeichnungen nach Köpfen und Händen (S. 9). In diesen Arbeiten

* Abgedruckt in der Einleitung des Kataloges von Dorgerloh.

Vignette aus den „Werken Friedrichs des Großen“,
1844—49. Holzschnitt.

des Dreizehnjährigen ist der spätere Menzel schon in nuce enthalten. Sie sehen gar nicht aus wie von einem Knaben gemacht. Um so mehr aber weisen sie auf Menzels Naturanlage hin: Formen der Natur mit unbeirrbarer Richtigkeit zu sehen, Größenverhältnisse mit spielender Sicherheit zu greifen, das Plastische der Natur in Schwarz-weiß-Wirkungen zu übersetzen und mühelos scheinbar die organische Form hinzuschreiben. In keinem Talent ist vielleicht so früh und so stark der Instinkt des Handwerks hervorgetreten. Diese Frühreife wäre unnatürlich, wenn eine Spur von Altklugheit darin wäre; es ist aber nichts darin, als unerbittliche Gewissenhaftigkeit neben einem unvermeidlichen Konventionalismus. Kein Lehrer hätte von dem Zwölfjährigen zu fordern gewagt, was er selbst von sich forderte, ohne groß Aufhebens davon zu machen. Aber Menzel hat in dieser Weise stets das Schwerste von sich gefordert.

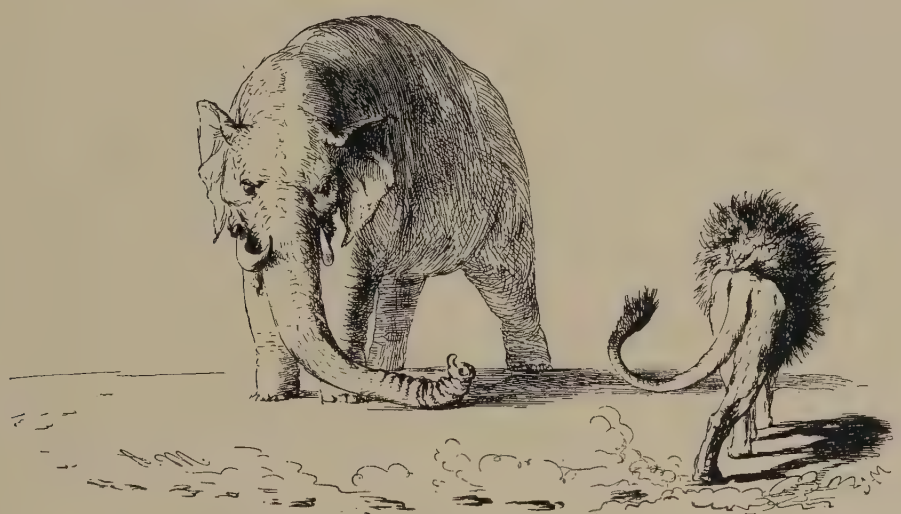
Bald nachdem die Familie nach Berlin übergesiedelt war, nicht zuletzt, um für den Sohn bessere Bildungsmöglichkeiten zu schaffen, starb der Vater im Jahre 1832 an einem Schlagfluß. Damit wurde der siebenzehnjährige Menzel vor die Aufgabe gestellt,

Vignette aus den „Werken Friedrichs des Großen", 1844—49. Holzschnitt.

die Seinen zu erhalten und das Lithographengeschäft des Vaters allein fortzuführen. Es kam zu den Gefahren eines jungen Autodidaktentums nun noch die Gefahr des nach Aufträgen ausschauenden Geschäftsinteresses hinzu. Aber Menzels Talent, das wie aus lauter Charakter gebildet erscheint, nahm diese Schwierigkeiten nur zum Anlaß zu neuer Energieentfaltung. Seine Tagesarbeit bestand darin, Etiketten, Annoncen, Vignetten, Stubenmalerschablonen und anatomische Zeichnungen herzustellen. Auch Entwürfe für Medaillen hat er in diesen Jahren für den Münzrat Loos gelegentlich gearbeitet. Er überwand das Bedenkliche solcher Brotarbeit, ja er machte sie zu einer Stufe seiner Begabung, indem er sich „aus allem eine künstlerische Aufgabe machte". Dieses ist, nebenbei gesagt, das einzige Mittel, um weiterzukommen: sich aus allem, aus allem, was nicht vermieden werden kann, eine künstlerische oder eine sittliche Aufgabe zu machen, die Kräfte irgendwie daran zu üben und aus Giftblumen selbst noch Honig zu saugen. Menzel versuchte es in dieser Zeit mit der Gipsklasse der Berliner Akademie; sehr bald aber unterblieb der Besuch, weil Menzel in seiner Enge schon über den akademischen Betrieb hinausgewachsen war. Mit prachtvoller Prägnanz hat Menzel selbst von seiner Entwicklung in einer kurzen Autobiographie gesprochen, die dem Personalbogen entnommen ist, worauf jedes Mitglied der Berliner Akademie einen Lebenslauf zu geben pflegt.

„Früh erwachter Kunsttrieb machte sich . . . in so ausschließlicher Weise geltend, daß der Vater sich bestimmen ließ, . . . Pläne aufzugeben. Die Ergebnisse einiger Versuche, mich nunmehr in die Förderung künstlerischer Schulung einzuführen, blieben hinter gehegten Erwartungen zurück. Fand ich doch Erbauung, Belehrung, höchsten Genuß in oft stundenlangem Verweilen in Sonnenbrand oder Schnee vor ein paar kleinen Schaukästen italienischer Kupferstichhändler — das schon: die Sixtina, das Abendmahl, Schule von Athen, Heliodor und was nicht alles noch verschlingen zu können!!! Und wie manch Andachtmartyrium ward in der Kirchen ehrwürdiger Nacht, hinter Staub und Kerzenqualm für die Knabenphantasie zum Meisterwerk umgezaubert! Beiher wurde Fortbildung nicht etwa vernachlässigt. Der Büchertrödel erschloß mir „Damms Götterlehre", auch manch andere æsthetika.

In römischer Geschichte hatte ich schon auf der Schulbank festen Fuß gefaßt. Virginias Tod beschäftigte mich auf das lebhafteste, noch viel mehr als vorher die Allüren des Metellus. Jetzt ward auch der ganze Olymp porträtiert, versteht sich, in ganzer Figur, in Kontur und als Plastik gedacht! Streng ohne Augäpfel; ich tat mir hierin einige Gewalt an. Innerhalb dieser Zeit nahm ich auch bereits teil an der Geschäftstätigkeit durch Zeichnen. Diesem Treiben, das dem Auge jedes regulär Gesinnten doch nur als ein wildes erscheinen konnte, mußte ein Ende werden. Wesentlich also um für mich



Vignette aus den „Werken Friedrichs des Großen", 1844—49. Holzschnitt.

die Gelegenheit zur künstlerischen Ausbildung zu gewinnen, führte mein Vater die Übersiedlung von Breslau nach Berlin aus. Hier in diesem neuen Horizont, unter dem Eindruck der öffentlichen Monumente — Schlüter, Rauch, Schadow — und auch was die Schaufenster in so anderer Fülle boten — setzte das alte Leben sich fort, freilich so viel fruchtbarer für mein Lernen! Vorzugsweise an Chodowiecki.

Da, im Jahre 1832, versetzte der schnelle Tod meines Vaters mich in die Lage der Selbständigkeit. Statt nun in meiner Hilflosigkeit (sechzehnjährig) nach Unterstützung zur Förderung meines künstlerischen Strebens auszuschauen, zog ich es vor, den geplanten Besuch der Akademie aufzuschieben und nur dem Erwerb zu leben, darin aber, mochte das Jedesmalige wie bisher gleichviel wie geringfügig sein, so gut ich konnte, und viel besser als nötig und verlangt wurde, zu leisten.

Ostern 1833 meldete ich mich dann (ohne Sehnsucht), um es doch zu tun, zur Akademie, frequentierte dieselbe nur sehr lückenhaft und blieb gegen Ende des Jahres ganz fort. Ich will damit das damalige Lehrwesen nicht schelten; es konnte nicht anders sein. Ich hatte mir das alles schon auf anderem Wege angeeignet, hatte schon meinen ersten öffentlichen Erfolg — Weihnachten 33. „Künstlers Erdenwallen", freie Illustration nach Goethe, schaffte mir, dem in der Künstlerwelt noch ganz verborgen Gebliebenen, sofort die einstimmige Aufnahme in den Künstlerverein, 22. Februar 34 . . ."

Die merkwürdigste unter den Arbeiten dieser Zeit und die, die Menzels Namen zuerst bekannt machte, ist diese Folge von lithographischen Federzeichnungen zu dem Goetheschen Gedicht „Künstlers Erdenwallen". Früher hat man in der Wahl dieses Gegenstandes etwas wie ein Selbstbekenntnis sehen wollen, eine Klage über die Fesseln, die der Broterwerb dem ungeduldigen Meisterwillen war. Aber das ist falsch. Menzel selbst hat über diesen Gegenstand folgendes geschrieben „Zu „Künstl. Erdenw." hatte mir Sachse wie den Auftrag, so auch die Idee und den Plan für die einzelnen Darstellungen angegeben. Ich kannte wohl die Goethesche Dichtung, d. h. sie hatte mich stets angewidert. Nur aber weil es doch „etwas zu machen" war, ergriff ich die Sache mit Freude, obgleich S.'s Projekt, offenbar Reminiscenz des obigen, mir innerlich auch fatal war. Ich habe auch später das Heft nicht gern ansehen mögen." Auch wenn Menzel sich nicht so deutlich ausgesprochen hätte, könnte man annehmen, daß die summarische und klischeehafte Auffassung, wie sie in Goethes Gedicht zum Ausdruck

Dame am Fenster, Radierung, um 1843. Nach dem zweiten Zustand.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

kommt, einem Realisten des Gefühls wie Menzel nicht zusagen konnte. So menzelisch manche Wendung in den Unterschriften der Blätter klingt, so unmenzelisch ist die sentimentale Idee des Ganzen. Der junge Zeichner konnte nicht mit der etwas albernen Auffassung sympathisieren, daß ein junger Maler wie im Frohn an einem bestellten Porträt malen muß und heimlich an dem Bild einer Göttin arbeitet. Für Menzel

war das Porträt immer mehr als die Göttin; alles Sichtbare war ihm göttlich. Die Idee war eine Verlagsidee; aber Menzel machte sich daraus „eine künstlerische Aufgabe". Und sie gelang gut. Er entkleidete den Gegenstand des peinlich wirkenden Pathos, machte ihn gut bürgerlich und brachte vor allem einen leichten Humor hinein, der das banal Anklägerische mildert. Eben hierin zeigte sich gleich eine Eigentümlichkeit Menzels im besten Lichte: er stand als Illustrator geistig über seinem Gegenstand und konnte darum die Distanz gewinnen, die das Lächeln gestattet. Der Stil der Zeichnungen zu „Künstlers Erdenwallen" wächst durchaus aus dem Lithographenstil der Zeit, ja aus dem Herkommen der väterlichen Werkstatt hervor; doch ist zugleich eine Freiheit darin, die an Gottfried Schadows große Handschrift erinnert. Im bürgerlichen Philisterkostüm regt sich etwas Überzeitliches — im Gegensatz zu den Zeichnungen älterer Genossen, wie Hosemann, Krüger oder Schrödter, mit denen Menzel sich damals in manchem Punkt berührte. Auch andere Arbeiten, Gedenkblätter, Diplome, Randzeichnungen, Gesellenbriefe, Titelblätter usw., die in den ersten Jahren des Berliner Aufenthalts in großer Zahl entstanden sind, wachsen direkt aus dem lithographischen Werkstattstil hervor. Sie sind beim ersten Hinsehen nicht bedeutend; doch haftet ihnen allen fast eine watteauartige Grazie an, und es ist in ihnen oft eine so überschwängliche Erfindung, daß sich dem bescheidenen Handwerkssinn in aller Stille das Genie gesellt. Man hatte damals den Dürer des Gebetsbuches Kaiser Maximilians neu entdeckt, und auch Menzel folgte dieser Anregung. Aber er kam dem großen Ahnen, dem er verehrungsvoll manches Blatt gewidmet hat, und dem er damals, im Jahre 1834, sogar äußerlich ein wenig ähnelte, wie das schön gezeichnete Selbstbildnis (Seite 11) es zeigt, in einigen Punkten wirklich lebendig nahe: er übersetzte ihn ungezwungen ins Moderne, wogegen ähnliche Arbeiten der Genossen entweder Nachahmungen Dürers oder gar Verballhornungen blieben. Was in vielen der Menzelschen Randzeichnungen illustrativ und formal alles vorgeht, ist unbeschreiblich. Die Motive wimmeln durcheinander, zwischen den Ranken gibt es ein Ameisengekribbel von Einfällen, die Gestalten drängen sich, groß und klein, und legen Zeugnis ab von einer Gedankenfülle, die immer heiter und leicht bleibt, weil die Hand alles mit unverbrüchlicher Treue darzustellen gewußt hat, was der Kopf sich ausdachte. Das Ganze ist oft nicht schlagend, es ist unruhig und nicht ohne Konvention; überall aber leuchten auch

Selbstkarikatur. Bleistiftzeichnung.

schöne Stellen hervor. Von dem, was der Zwanzigjährige sorglos ausstreute, hätten ein Dutzend guter Lithographen behaglich leben können. Für Menzel waren alle diese und ähnliche Arbeiten eine Schule, deren Lehren ihm später, bei den Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, sehr zustatten kommen sollten. Einige Beispiele sind hier (S. 13 und S. 21) abgebildet worden, lithographische Federzeichnungen, die genügend erkennen lassen, welch geschmackvoller Sicherheit der junge Illustrator sich damals schon erfreute. Nur eine Begabung für das Organische und Konstruktive von solchen Graden durfte den Auftrag dann annehmen, auf Grund eines ziemlich dürftigen Studienmaterials zwölf große Blätter „Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-preußischen Geschichte" zu lithographieren. Menzel selbst hat im Alter diese Blätter unterschätzt genannt. Sie sind es insofern, als sich darin überraschend lebendige Stellen finden. Im allgemeinen sind es sorgsam durchgezeichnete Geschichtsbilder mit den nun einmal vorgeschriebenen Hauptfiguren und Kostümstatisten; sie gleichen bühnenmäßigen „lebenden Bildern" und haben jenen seltsam gläsernen Ton der aus dem Kopf gezeichneten Historien. Nur dort, wo die Natur zum Vorbild genommen werden konnte, wo aus der Geschichtsüberlieferung eine lebendige Anschauung aufflackert, stellt sich ein unmittelbares künstlerisches Erlebnis ein. So ist, zum Beispiel, in dem Blatt „Luthers Leichenbegängnis" die Stimmung der Winterlandschaft mit seltener Wahrheit und Freiheit getroffen. Nuancen eines solchen embryonischen Impressionismus sind in jedem Blatt der Folge; leise klingt etwas an, das man mit dem Namen jenes Delacroix bezeichnen möchte, der die Blätter zu Goethes „Faust" lithographiert hat.

Bleistiftstudie zu dem Bild „Aufbahrung der Märzgefallenen", 1848.

Hätte Menzel in einer höheren Umgebung gelebt, so würde sich das Maltalent, das in diesen lithographierten Historienbildern verborgen war, wahrscheinlich schnell und schön entwickelt haben. Aber auch das Malen mußte er ganz aus sich selbst lernen, es wurde ihm kein Umweg erspart. Die ersten Malversuche fallen in die Jahre 1837 und 1838. Es entstanden Bilder wie „Der Feind kommt", die „Schachpartie", der „Familienrat", die „Toilette" und andere, die alle noch, soweit sie bekannt sind, ganz unpersönlich und schulmäßig anmuten.

Wollte Menzel über die Probleme der Ölmalerei sprechen, so konnte er es nur im Hause seines Freundes, des Tapetenfabrikanten Arnold, im Kreise dort verkehrender jüngerer Berliner Maler, wie Magnus, Schlesinger, Gärtner u. a. Das waren alles solide Künstler, nicht einer aber konnte Menzel den Weg abkürzen, weil der kleine Kollege sie mit seinen Erstlingszeichnungen schon überragte. Von Krüger konnte Menzel das Ölmalen auch nicht eben aus dem Grunde lernen, weil dieser wenig mehr ist als ein mit Farben sorgfältig und zuweilen geistvoll kolorierender Zeichner. Und Blechens Art äußerte sich, wenn auch genialisch, so doch zu sprunghaft, er war zu sehr ein suchendes, von der Gunst des Augenblicks abhängiges Talent, als daß

Die Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin, 1848.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

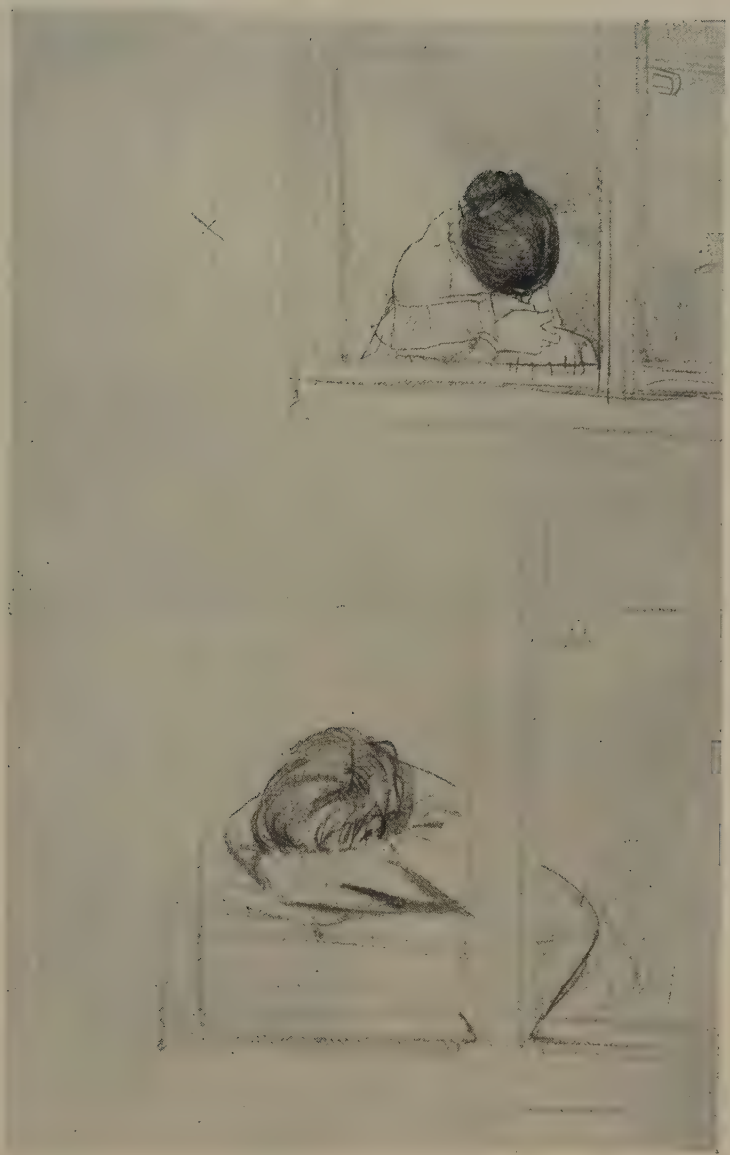
Menzel sich ihm dauernd hätte anschließen können. Es fehlte der Umgebung recht eigentlich die Malergesinnung, wonach Menzel strebte. Schon seine Ungeduld, immer wieder zum Malen zu kommen, die man aus den Briefen herauslieſt, würde darauf hinweisen, wenn es die später entstandenen Bilder nicht täten. Die Erziehung zum Malerischen sollte für Menzel aber nicht unmittelbar aus der Beschäftigung mit der Ölfarbe hervorgehen, sie ging vielmehr vom Zeichner aus, weil dieser am selbständigsten und sichersten war. Man darf sagen, daß Menzel zum Maler geworden ist durch die Illustrationsarbeit der nächsten Jahre, durch das Erwachen des Genies bei der Beschäftigung mit den Zeichnungen zu Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen". Es erwies sich wieder einmal, daß der, der eines recht tut und in einem Punkte der Meisterschaft nahe kommt, eigentlich wie von selbst auch alle seine anderen Fähigkeiten fördert, weil auch im geistigen Organismus das Wachsen der einen Kraft die Entwicklung andrer Kräfte automatisch fast im Gefolge hat. Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen" ist für Menzel Anlaß geworden, seine menschliche Eigenart mit jähem Aufschwung auszubilden und alle Talente der Reife entgegenzuführen.

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen". Holzschnitt.

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“.
Holzschnitt.

Dieses Illustrationswerk steht in der Geschichte der neueren deutschen Kunst und im besonderen der Kunstkultur Preußens wie ein kleines Wunder da. Noch heute wird es, früher oder später, jedem Kunstjünger, jedem Kunstfreund zu einem Erlebnis. Es ist eines jener Werke, dessen Entstehungsgeschichte immer wieder interessiert, weil sich im Profanen ein gewisses fortreißendes Heldentum äußert. Wenn man in dem Briefwechsel Schillers und Goethes den Wallenstein vor seinen Augen entstehen sieht, gerät man in eine mächtige Spannung, es ist fast als läse man einen Roman oder sähe auf der Bühne Helden agieren und sich um ein großes Gelingen bemühen. Ähnlich ergeht es einem, wenn man die Geschichte des Volksbuches von Kugler und Menzel liest, wenn man sich diese Geschichte vielmehr aus Mitteilungen von Zeitgenossen und aus Briefen aufbaut. Man erkennt dann, wie sehr diese Arbeit in Menzels Leben Epoche gemacht hat, wie sein Talent sich dabei reich und groß erschlossen, und wie sie ihn von der immerhin lähmenden Geschäftstätigkeit gelöst hat. Der Tag als der Leipziger Verleger Weber und der Historiker Kugler bei dem jungen, noch nicht einmal mündig gesprochenen Menzel in dessen Wohnung, in der Zimmerstraße, erschienen, um ihn für die Illustrierung des geplanten Werkes „Das Leben Friedrichs des Großen“ zu gewinnen, war für den Künstler ebensowohl wie für die deutsche Kunst ein Schicksalstag. Der Plan des Buches stammte von dem Verleger, der der Geschichte Napoleons, die im Jahre 1839 in Paris, mit Holzschnitten von

Horace Vernet erschienen war und wovon Weber eine deutsche Ausgabe herausbrachte, ein würdiges deutsches Gegenstück schaffen wollte. Als Textautor war der Historiker Franz Kugler gewonnen worden, und dieser schlug als Illustrator den blutjungen Menzel vor. Er berief sich dabei auf die Lithographienfolge zur Brandenburgisch-preußischen Geschichte und vor allem auch auf die Illustrationen zum „Peter Schlemihl", die Menzel eben in Arbeit hatte und von Unzelmann in Holz schneiden ließ. In der Tat sind diese Schlemihlzeichnungen geschmeidige kleine Meisterwerke. Es ist auch darin schon eine schöne geistige Freiheit dem Autor und den Gestalten des Buches gegenüber, es äußert sich darin die Gabe des Zeichners, selbständig zu dichten, den Text nicht illustrativ auszulegen, sondern ihn schöpferisch zu paraphrasieren und mit kurzen Andeutungen das Wesentliche, das Fernhinweisende und Stimmungshafte einer Situation zu geben. Weber stimmte nach einigem Zögern zu, und der Vertrag, der Menzel für einige Jahre ein ziemlich sorgenfreies Arbeiten verbürgte, wurde schnell geschlossen. Niemals ist eine dem ersten Blick unscheinbar aussehende Aufgabe mit mehr ernster Begeisterung, mit größerer Hingebung ergriffen und durchgeführt worden, niemals hat ein eng begrenzender Auftrag schöner zur inneren Freiheit und Produktivität erzogen. Was andere als lästigen Zwang empfunden hätten, steigerte Menzels Kräfte. Aus allem machte er sich auch hier eine künstlerische Aufgabe; er stellte ein für alle Mal den Deutschen ein Muster auf, wie solche Aufträge angefaßt und erledigt werden müssen. Dreierlei ruft unsere Bewunderung vor allem hervor. Zum ersten der mächtige Fleiß und Eifer, die leidenschaftliche Gründlichkeit, womit Menzel den Stoff studierte, indem er in den Königlichen Kunstkammern, im Zeughaus, in den Museen, in Berlin und Potsdam alles aufsuchte und mit geduldiger Meisterschaft zeichnete, was irgendwelchen Bezug zur Zeit und zur Umwelt Friedrichs des Großen hatte, womit er den Geist jener Zeit zu erfassen strebte, sich aller Einzelzüge bemächtigte und seine ganze Existenz mit der Aufgabe identifizierte. Hiervon legt nicht nur der „Historische Nachweis zur Verständigung einiger Illustrationen", den Menzel dem Kuglerschen Text hat folgen lassen, Zeugnis ab, sondern auch die unendliche Anzahl der erhaltenen Bleistiftstudien, nach allen möglichen Gegenständen. Zum zweiten weckt die Bewunderung die malerische und dichterische Freiheit, womit Menzel diese tausendfältige Studienarbeit dann verwertete, die Geistesschärfe, womit er das illu-



Bleistiftzeichnung, um 1845. (?)

strativ Wesentliche vom Unwesentlichen trennte, und die Art, wie er einen glänzenden Reichtum der Gestaltung ins Typographische zwang. Zum dritten endlich bewundern wir die zähe Geduld und entschlossene Strenge, womit Menzel über die Umwandlung seiner auf die Holzklötze gezeichneten Entwürfe in Holzschnitte wachte, so daß es ihm gelang, während dreier Arbeitsjahre ein Geschlecht von deutschen Holzschneidern zu erziehen, aus geschäftsmäßigen Handwerkern künstlerisch empfindende Arbeiter zu machen und den ganzen deutschen Holzschnitt damit einer neuen Entwicklung zuzuführen. Zuerst hatte der Verleger, verführt durch Vernets Illustrationen, mit französischen und englischen Holzschneidern ein Abkommen getroffen und ihnen einen großen Teil der Menzelschen Entwürfe zum Schnitt zugesagt, den Hauptanteil erhielt die Pariser Firma Best & Leloir. Das Resultat war aber kläglich, weil die Pariser Firma nur

geringes Interesse zeigte und das Prinzip der Arbeitsteilung befolgte, dergestalt, daß sie einen Schnitt von verschiedenen Arbeitern herstellen ließ, je nachdem jeder Arbeiter Spezialist für Figuren, Architekturen, Landschaften usw. war. Eine Anzahl der von Menzel verworfenen Holzstöcke geben noch heute Kunde davon, wie barbarisch der persönliche Strich schematisiert und wie der Zeichenstil gewaltsam von den Berufsgewohnheiten trivialisiert wurde. In welche Erregung Menzel oft geriet und wie temperamentvoll er sich wehrte, das ist in seinen Briefen an den Verlag Weber sehr unterhaltend nachzulesen. „Denen Monsieurs, welche die Sachen geschnitten, oder vielmehr verschnitten," — schreibt er einmal —, „bitte ich meinetwegen wissen zu lassen, daß ich mir eine solche schlingelhafte Mißhandlung meiner Zeichnungen ein für alle mal verbitte. Nun die Herren die Bestellung haben, meinen sie wohl lüderlich arbeiten zu dürfen? Was nutzt meine Liebe und mein Studium, die ich an die Sache wende, wenn sie in einer solchen Gestalt vor das Auge der Welt treten?" Dieses Versagen der französischen Holzschneider ist der Grund, daß die ersten Illustrationen in dem Kuglerwerk die weitaus schwächsten sind. Man ahnt unter den vergröbernden Strichen die geistreich feinen Zeichnungen; aber erst in den folgenden Heften — das Werk erschien in Lieferungen — enthüllt sich rein und reiner was Menzel wollte und konnte. Da die Fremden ihn im Stich gelassen hatten, entschloß er sich, den deutschen Holzschneidern seinen Willen aufzuzwingen. Das war eine kleine Herkulesarbeit, wie jeder sich denken kann, der einmal mit Handwerkern, die eigensinnig nur überkommene Metiergewohnheiten gelten lassen, zu tun gehabt hat. Die aus der Schule von Unger und Gubitz hervorgegangenen deutschen Holzschneider waren gewohnt, daß sich die Zeichner ihrer Manier, ihren Strichlagen anbequemten. Sie pflegten die Zeichnungen unpersönlich zu machen und ihnen allen, von welchem Künstler sie auch stammten, etwas gleichmäßig Handwerksmäßiges zu geben. Menzel meinte: „Es ist eine öfter vorkommende (wenn ich mich so ausdrücken darf) Geisteskrankheit mancher Holzschneider und Kupferstecher, den Zeichner ergänzen zu wollen; warum ich zum Beispiel in die Finger des Alten keine Nägel, in das Gesicht des einen Knaben keine Punkte und in die Lichtflammen keine Striche zeichnete, dazu hatte ich wohl meinen guten Grund, auf welchen indes Herr Kretschmar, wie der Augenschein zeigt, nicht eingegangen ist." Menzel forderte vom Holzschneider ein Faksimile seiner

Aufbewahrungssaal während des Museumsneubaues, farbige Kreide, 1848.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

Zeichnung. Doch forderte er es nicht wie ein Ideologe, der von einer Technik Unmögliches verlangt, sondern wie ein Künstler, der selbst aus dem Handwerk herkommt und aufs Haar weiß, was der Holzschnitt leisten kann und was nicht. Er glich nicht einem Komponisten, der die Instrumente in der Partitur ohne Rücksicht auf die technische Ausführbarkeit behandelt, sondern wie einer, der zur Not den Musikern ihr Instrument aus der Hand nehmen und ihnen ihren Part vorspielen kann. So gelang es ihm, die mühevolle Erziehung der deutschen Holzschneider in kurzer Zeit durchzuführen. Wenn wir heute mit Achtung von den Holzschneidern des Kuglerwerkes sprechen, von den Unzelmann, Kretschmar, Otto und Albert Vogel, Georgy und Ritschl, so darf der entscheidende Anteil Menzels nicht vergessen werden. Wir besitzen noch höchst instruktive kleine Denkmale der Erziehertätigkeit Menzels in den im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrten Probedrucken zu den Kugler-Holzschnitten, deren Rand bedeckt ist mit kurzen und kernigen Korrekturbemerkungen in der unvergeßlich persönlichen Handschrift Menzels. Aus jeder dieser Notizen geht hervor, wieviel Menzel forderte, daß er aber auch genau wußte, was er fordern durfte.

Neben diesem Kampf ging ein wahrhaft heldenmütiges Ringen mit dem außerordentlich mannigfaltigen Stoff einher. Was Menzel in den Jahren von 1839 bis 1842 an Studien gezeichnet hat, ist der Zahl nach kaum zu schätzen. Aber diese Quantität und die Gründlichkeit des Studiums in jedem einzelnen Blatt würden nicht imposant sein, wenn nicht jede Studie fast wie von stiller Genialität beschwingt erschiene. Unter diesen Studien findet man eine lange Reihe von Zeichnungen, die zu den schönsten Arbeiten Menzels überhaupt gehören. Und das will etwas sagen! Der Strich des Bleistifts auf diesen Blättern — Proben sind abgebildet auf den Seiten 17, 23, 25, 27, 29, 35 — erscheint, als hätte ein innerer Jubel die Hand geführt, ein junges Lebensgefühl, das sich automatisch fast in Rhythmus und Melodie umgesetzt hat, selbst dort, wo es sich um Studien nach ganz profanen Gegenständen handelt. Die Zeichnungen haben etwas Liedmäßiges, etwas vom selbstvergessenen Singen; sie funkeln nur so von Schönheit. Mit genialer Exaktheit sind die Formen der Natur abgetastet; die absolute Richtigkeit tritt aber mit einer rokokohaften Heiterkeit und Grazie in Erscheinung. Menzel hat sich damals so sehr mit der Welt Friedrichs des Großen beschäftigt, daß sein ganzer Stil sich auf das Rokoko eingestellt hat; aber es war nicht ein nachgeahmtes, nicht

Stadt am Fluß, 1851. Bleistiftzeichnung.

ein historisches Rokoko, sondern ein sehr persönlicher Stil mit allen Merkmalen des bürgerlichen Realismus im neunzehnten Jahrhundert. Neben dem deutschen Rokoko Menzels darf man den Namen Watteaus nennen, mit demselben Recht aber auch von Impressionismus reden. Menzel war denen verwandt, die dem Rokoko im achtzehnten Jahrhundert die geistigen Grundlagen gegeben haben, den Voltaire, d'Alembert, Diderot usw., er gehörte innerlich zu den Schöpfern dieses graziösen Aufklärungsstils und war selbständig genug, das achtzehnte dann in neunzehntes Jahrhundert zu verwandeln. In dieser Zeit war Menzel sehr glücklich. Er brauchte nur zu empfinden, und er hatte das Rechte schon gefunden. Wie von selbst rundete sich ihm die Studie zur Komposition; beim Zeichnen ließ er weg, fügte er hinzu, veränderte er, und es entband sich der aufs Objektive gerichteten Anschauung gleich das Wesentliche. In diesen Zeichnungen sind Bilder verborgen, sie sind aufs höchste malerisch. Meisterhaft sind die Tonwerte der Natur in Schwarz-weiß-Wirkungen übersetzt, der Bleistift gibt jene absolut richtigen Valeurs, die es machen, daß man den Raum und die Stimmung lebendig fühlt, daß die Gegenstände alle an ihren Platz rücken und die Illusion einer vergeistigten Wirklichkeit erzeugt wird. Jeder Strich hat, neben seiner

sachlichen Bedeutung, eine rein musikalische Funktion; alles ist handschriftlich leicht, alles erscheint wie improvisiert und hat das Mühelose des genialischen künstlerischen Spiels. Die flüchtigste Skizze ist „fertig", weil sie alles ausdrückt, was der Künstler ausdrücken wollte. Aus leichten Andeutungen bauen sich kosmische Wirkungen auf.

Neben einigen anderen Studien dieser Jahre ist hier eine Bleistiftstudie vom Schafgraben abgebildet (S. 17), und daneben eine der schönsten Illustrationen des Kuglerbuches, die aus der Studie entstanden ist (S. 16). Gleich beim Zeichnen hat Menzel, wie man sieht, unter den Formen der Natur geistreich gewählt, hat die Erscheinung vereinfacht und dabei konzentriert. Betont sind die Baumgruppe rechts, die Weide links vorn und die sich im Wasser spiegelnden Figuren in der Mitte. Die Landschaft ist in der natürlichsten Weise ins Persönliche, ins Handschriftliche hineingezogen worden, sie ist ganz menzelisch geworden und ist doch das Portrait einer Landschaft geblieben. In der Illustration hat Menzel den Ausschnitt sodann verkleinert, damit die Figurengruppe zur Hauptsache werde. Auch sind aus den drei Figuren vier geworden, und sie sind so umgestaltet worden, daß man in der einen den die Sumpfgelände seines Reiches kolonisierenden Friedrich zu erkennen meint. Man glaubt es nur; aber dieses eben ist wesentlich, dieses setzt die Phantasie in Bewegung. Die Stimmung der weiten Wasserlandschaft ist ganz erhalten, auf den Text ist nur leise Bezug genommen; aber eben dadurch wird der Text aufs lebendigste erweitert. Damit ist überhaupt auf das hingewiesen, was den Illustrationen ihre hohe Bedeutung verleiht: einmal sind die Studien, so vollkommene kleine Kunstwerke sie oft sind, keineswegs schematisch in Zeichnungen für den Holzschnitt verwandelt worden, und zum andern hat sich Menzel nicht subaltern den Worten des Textes gefügt. Er hat nicht versucht detaillierend zu zeigen: so sah der König aus, so waren seine Generale und so war historisch genau die Situation in jedem besonderen Fall; vielmehr hat Menzel ganz frei die Worte des Textes erweitert und ihnen Perspektiven gegeben. Jede Studie wurde so umkomponiert und geistig verwandelt, bis sie den Wert eines lebendigen Symbols hatte, bis das Einmalige zusammenklang mit etwas Allmenschlichem. Alles was den Illustrator sonst beschränkt: die Rücksicht auf die Größe des Satzspiegels, auf Form und Stärke der Schrifttypen, auf die Verteilung der Illustrationen über die Kapitel und vieles andere noch — alles dieses half Menzel den rechten Illustrations-

Schweine im Kornfeld, um 1850. Wasserfarbe.

stil finden. Indem er sich um die typographische Schönheit des Buches bemühte, geriet er nicht ins Kunstgewerbliche, sondern organisierte er seine Darstellungsmittel nur um so straffer im Sinne einer ganz malerischen Auffassung. Menzels Illustrationen ziehen den Leser nicht vom Text ab, sie beschränken die Einbildungskraft beim Lesen nicht durch gegenständliche Genauigkeit. In den meisten Fällen bewahren sie einen feinen Vignettencharakter; jedenfalls sind die Vignetten zugleich die besten Illustrationen in Kuglers Geschichtsbuch. Die Zeichnungen begleiten den Text wie eine unaufdringliche Musik, die die Empfindung vertieft und erweitert. In das feste Gebäude der historischen Erzählung bricht der Zeichner gewissermaßen Fenster, durch die man weit ins Leben hineinsieht und in Fernen, die der Autor nicht einmal geahnt hat. Wenn Menzel, zum Beispiel, auf einer kleinen Zeichnung zeigt, wie Frau von Rocoulles den kleinen Friedrich unterrichtet, so findet jeder Leser in dieser reizenden Idylle seine eigene Jugend irgendwie wieder. Eine dürre Anmerkung des Textes ist zu einer Stimmung erweitert worden, die den Leser zu sich hinzieht und die Gedanken in Empfindungen verwandelt — was dem Interesse für Friedrich dann zugute kommt. An andrer Stelle wird eine Hausandacht am Hofe Friedrich Wilhelms des Ersten geschildert. Aufs glücklichste

Bleistiftstudie zu der nebenstehenden Lithographie, 1851.

ist das Jugendliche Friedrichs getroffen, mit feiner Schalkhaftigkeit ist sein heimliches Blinzeln zur Schwester hin gegeben, während der alte König sich ganz seiner puritanischen Frömmigkeit hingibt und die Diener zeremoniell umherstehen. Es wird hier ein Zug Menzels sichtbar, der den Erfolg seiner Illustrationsweise vollends sichert: er hat den Text nie furchtbar ernst, nie tragisch genommen, sondern hat von den historischen Geschehnissen wie mit einem weisen Lächeln erzählt. Man hört das: „es war einmal" und zugleich ein: „es wird ewig sein". Selbst die tragischen Situationen haben diese überzeitliche Heiterkeit, die zu sagen scheint, es sei ja alles so schlimm nicht gewesen. Die Katte-Tragödie ist, zum Beispiel, durch diese heitere Milde in jene Distanz gerückt, wo die Dinge ins Legendarische hineinwachsen. Der gute Ausgang am Ende ist in den Zeichnungen gewissermaßen schon vorweggenommen. Und dieses Spiel voller Anmut und oft voller Ironie, dieser Verzicht auf das plump Aktuelle, gibt den Illustrationen Menzels das geistig, das ewig Aktuelle. Man betrachte die kleine Vignette, wo dargestellt ist, wie der junge Friedrich im Gefängnis mit dem Hofprediger beten muß (S. 100). Die Auffassung streift die Karikatur; aber eben dieser geistvoll ironisierende Stil steht der Illustration wohl an. Wenn Menzel den jungen Friedrich darstellt,

Schiffsbrücke bei Artlenburg, 1851. Lithographie.

wie dieser träumerisch unter einem Baum liegt und in die Havellandschaft hinausblickt, so erkennt jeder junge Mensch sich selbst in dem sehnsüchtigen Kronprinzen wieder. Und doch ist die Darstellung Menzels keineswegs verwaschen allgemein; in jedem Fall steht den Darstellungen das strengste Tatsachenstudium zur Seite. Nichts ist ungefähr, nirgends ist geschwindelt, alles ist genau studiert und dann wieder vom Studienhaften befreit. In dieser Weise geben die Kampfszenen den Krieg überhaupt (S. 14 und 15), sie malen die Stimmung, wovon jeder Kampf nur ein Teil ist, sie geben den Eindruck des Wesentlichen. Es zeigt sich, daß Menzel nicht nur das größte Talent des neunzehnten Jahrhunderts, sondern auch einer der feinsten Köpfe dieser Zeit gewesen ist. Wo er im Kugler allegorisch geworden ist, verfiel er niemals der trockenen, lehrhaften Allegorie; seine Allegorien haben eine immer aufs neue wirkende Pointe. Das Kapitel, das „Versuch zur Flucht" heißt, beginnt mit der Vignette eines Pferdes, das die Zügel zerrissen hat und von einer Menschenmenge verfolgt wird. (S. 114.) Wer das Gleichnis nicht sieht, dem genügt der Anblick des prachtvoll

gezeichneten Pferdes. An anderer Stelle zeichnete Menzel als Schlußvignette ein Schwert, das eine Anzahl von Federposen durchhauen und zerknickt hat. In dieser Weise versteht Menzel es, den Begriff mit höchstem Geist in unmittelbare Anschauung zu übersetzen. Er ist vom Stamme Lessings.

Freilich sind nicht alle Illustrationen gleich gut geglückt. Einige der größeren Zeichnungen sind zu bildartig geraten und sachlich zu genau ausgeführt. Am genialsten sind, wie gesagt, die Vignetten, in denen die geistige Stimmung ganzer Kapitel zusammengefaßt erscheint. In den Darstellungen von Einzügen, Straßenfesten, Fackelzügen oder Kampfepisoden ist mit einem Nichts an Mitteln oft das schlechthin Erschöpfende gegeben. Eine Menschenmenge, über deren Köpfen Karosse und Pferde des einziehenden Fürsten sichtbar werden: das Motiv ist so gefaßt, wie es in aller Ewigkeit sein wird, jenseits des Zeitkostüms — trotzdem auch wieder die Zeitstimmung genau gewahrt ist. Weil in dieser Weise aber im Endlichen immer auch das Unendliche ist, enthalten die Illustrationen eine ganz merkwürdig wirkliche Romantik. Menzel offenbart die Phantasie sowohl des Auges wie des Geistes; beide Arten von Phantasie erscheinen bei ihm aufs innigste verschmolzen. Der Leser fühlt sich schöpferisch erregt. Kugler, zum Beispiel, beschreibt mit dürren Worten das Äußere und Innere des Schlosses von Rheinsberg; Menzel illustriert diese Schilderung mit einem Besuch des Kronprinzen auf dem Gerüst, das sich der Maler Pesne für die Deckenmalerei gebaut hat, so augenblickhaft heiter, daß man den Lärm der Arbeit zu hören glaubt und gleich mittun möchte. Diese erfindende Liebe erstreckt sich aufs kleinste. Sie ist, wie in den ganzseitigen Illustrationen, aber auch in den reizenden Initialen. Alles ist zugleich geistig und aufs feinste dekorativ. Und nie ist ein Einfall, ein Motiv wiederholt. Schlechthin einzig sind die Fülle und Fruchtbarkeit in diesem Buche. Der Künstler ist „inwendig voller Gestalt". Und wie reich und kräftig ist zugleich das Spiel von Schwarz und Weiß, das Leben des Strichs und die Beweglichkeit der Technik! Wie durch Zauber weiß Menzel mit wenigen andeutenden Linien auf alle beabsichtigten Details hinzuweisen; indem er ein Wesentliches ganz lebendig macht, gibt er eigentlich alles. Der Holzschnitt wird unter seiner Hand saftig in den Valeurs, es ist darin, bei aller Knappheit der Mittel, etwas Überschwängliches und Blühendes. Und wieviel Takt beweist der Fünfundzwanzigjährige! Nirgends drängt sich sein stupendes Wissen anspruchsvoll

Josef Joachim und Clara Schumann konzertierend, 1854. Farbige Kreide.

hervor; alles bleibt Arabeske, und das Tiefste wird wie in einer Anmerkung gegeben. Neben der prickelnden Freude empfindet man beim Blättern, je weiter man kommt, eine wahre Ehrfurcht vor so viel still sich bescheidender Meisterschaft. Auf wenigen Quadratzentimetern weiß Menzel monumental zu wirken. Einige der kleinen Illustrationen haben eine innere Größe, die erschüttert und die in der deutschen Kunst einzig ist. Und daneben geht überall die kluge Anmut einher; in der Kraft ist die Grazie verborgen. Kein neuerer deutscher Künstler hat diese Übersetzungsfähigkeit; kein anderer hätte auf Grund dürftiger Bilder, Kupferstiche und Plastiken die Gestalt Friedrichs so lebenswahr hinstellen, keiner hätte aus dem Überlieferten ebenso glaubhaft Jüngling, Mann und Greis entwickeln können. Menzel hat Friedrich lebendig gemacht in jeder Situation, ohne jemals doch mehr als portraithafte Andeutungen zu geben. Und in dieser Weise leben alle Menschen der friederizianischen Zeit. Sie alle haben das Wechselnde des ewig bewegten Menschenantlitzes. „Friedrich über alles", hat Menzel einmal in einem Briefe ausgerufen; „mich hat nicht bald ein Stoff so ergriffen". Das war es: Menzel war voll von dem Stoff, von dem Menschen, von der Zeit, darum prägen sich seine Illustrationen ein wie Zeitdokumente, darum erscheinen seine Erfindungen wie Naturstudien. Unvergeßlich wird einem, eben durch diese Frische, eine Darstellung wie die der „Tafelrunde in Sanssouci" (S. 19). Die Nacht draußen im offenen Fenster, die im Kerzenglanz funkelnde Saalwand mit Säulen und Gesims und die heiter bewegte Gesellschaft am runden hellen Tisch: alles fließt zusammen zu einem Stimmungsornament voll edler Festlichkeit. Festlich ist das Licht in Kapitäl und Sims, ist der Schimmer der Kronleuchter, ist das Lächeln der Gäste, die sprühende Gebärde Friedrichs und die in sich selbst kreisende Komposition der Gestalten. Man bedarf nicht des historischen Wissens, um die Darstellung zu verstehen, man braucht nur kräftige Empfindungen. Die wenigen hier abgebildeten Proben schon legen Zeugnis ab, mit welcher Sicherheit Menzel ein Format zu bestimmen, einen Ausschnitt zu wählen wußte. Wie ist im Spaziergang mit Voltaire (S. 18) das Vorüberschreiten gegeben und die Atmosphäre dieser merkwürdigen Freundschaft! Wie ist die Einsamkeit des Alten mit wenigen Strichen monumentalisiert! (S. 20.) Tiefe Hintergrunde tun sich auf. Und das sind nicht Ausnahmen. Es ist, im Gegenteil, bewunderungswürdig, mit wie gleichmäßiger Lust und Kraft Menzel drei Jahre lang gearbeitet hat. Gegen den

Schluß werden die Leistungen eher noch schöner, was auch damit zusammenhängt, daß die Holzschnitte immer reiner die Intentionen des Zeichners wiedergeben. Bis zuletzt spürt man die innere Ergriffenheit und wird darum selbst ergriffen. Menzel zwingt seine Auffassung dem Leser auf und erfüllt ihn mit seinem Geiste.

Dieses einzige Volksbuch verrät es, daß der Künstler, der es schuf, einem unhemmbaren Drang nach oben, einem mächtigen Ehrgeiz der Leistung nachgab, und daß er das

Volksredner, um 1850. Farbige Kreide.

Glück der erfolgreichen Arbeit sehr intensiv zugleich genoß. Er erfuhr damals das Höchste, was es für den Mann gibt: er fühlte sich wachsen. Was er von Chodowiecki und den anderen empfangen hatte, das entwickelte sich wie von selbst hoch über die Vorbilder hinaus. Mit einem Satz sprang der Jüngling aus der provinziellen Enge hinaus und auf jene Höhe, wo die schöpferischen Meister der Menschheit leben. Während er die Geschichte eines Heldenlebens in Bildern schrieb, wuchs der kleine Mann selbst zu einem jungen Helden heran. So tief er auch in der Prosa der Auftrags-

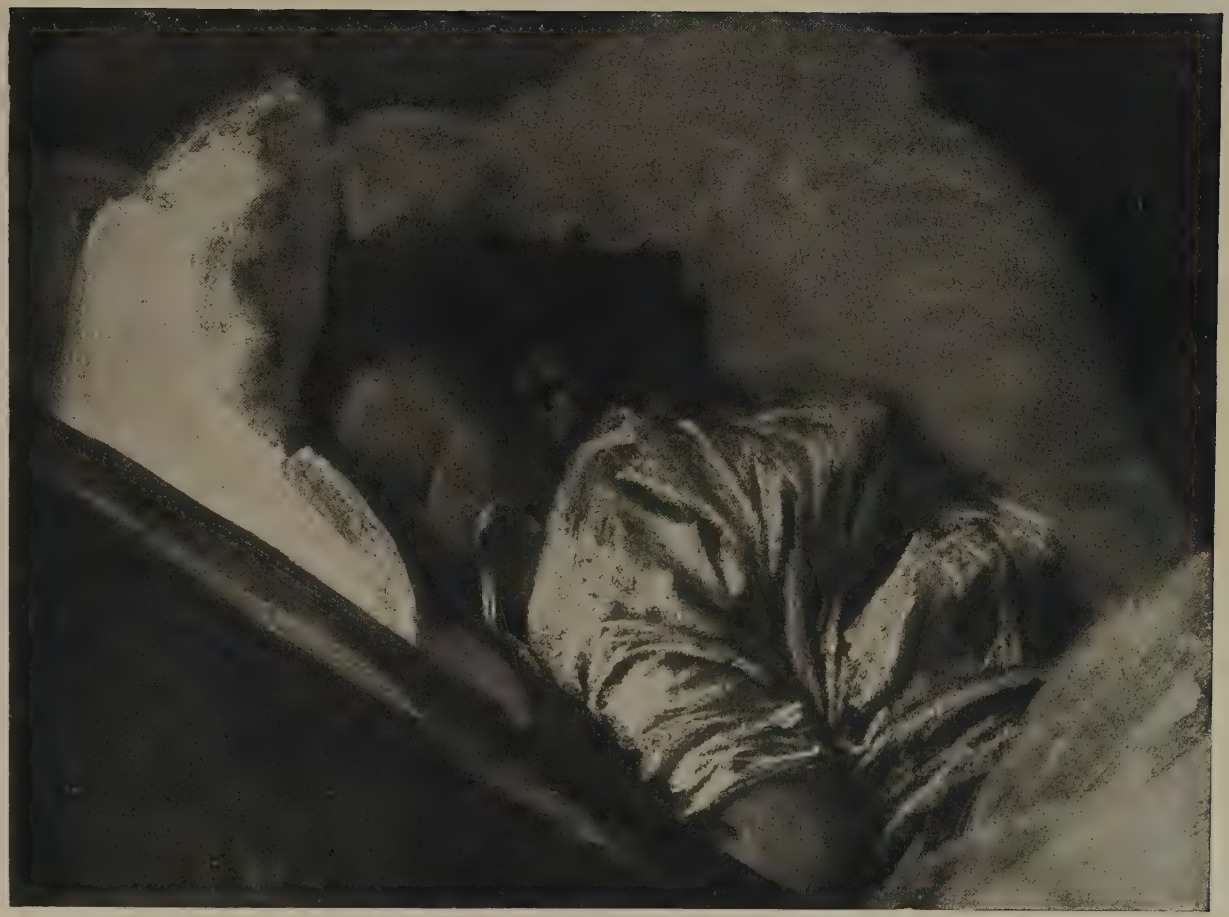
arbeit steckte: nie verließ ihn doch die heroische Stimmung. Man hat den Eindruck, daß dem jungen Friedrich, wie er schön, stolz und heiter durch dieses Buch schreitet, selbstbildnishafte Züge Menzels eigen sind. Als Menzel seinen Friedrich verherrlichte, gab er sich selbst. Und so kommt es, daß dem Betrachter heute die beiden Gestalten, der Dargestellte und der Darsteller, bis zu gewissen Graden verschmelzen, daß beide dem Gefühl untrennbar zueinander zu gehören scheinen.

Zeichnung einer alten Dame, farbige Kreide, um 1850.
(Die Augenpartie ist von Menzel herausgeschnitten worden.)

Die Zuhörer, farbige Kreide, um 1850.

Als Menzel das Werkzeug, womit er an Kuglers Buch gearbeitet hatte, aus der Hand legte, stand er so beherrschend da, daß er sich den Weg zu neuen Erfolgen frei hätte wählen können. Er hätte seinem Drang zum Malen nachgeben und einen neuen Stil der Malerei in Deutschland zur Herrschaft bringen können. Daß er das Zeug dazu hatte, werden wir weiterhin sehen. Er war innerlich reich genug, um mit dem Illustrationswerk den Friedrichsstoff ein für alle Mal abzutun und sich ganz neuen Aufgaben zuzuwenden. Statt dessen kam ein Rückschlag. Dieser Rückschlag kam, weil Menzels bürgerliches Empfinden sich nicht dauernd zur Höhe der selbsterrungenen künstlerischen Freiheit aufschwingen konnte, weil sein Wesen, trotz des großen inneren und immerhin auch äußeren Erfolges, gedrückt und von der Meinung kleinlich denkender Menschen mehr als billig abhängig blieb. Die ganze Umwelt seiner Jugend, die Enge seines Herkommens, die Lebensfurcht seiner Umgebung drückten auf ihn und teilten sich ihm von Zeit zu Zeit immer wieder mit. Es paßte auf Menzels inneren Zustand in manchem Punkt, was im „Wilhelm Meister" der Geistliche in

seinem Gespräch mit Wilhelm äußert: „Niemand glaube die ersten Eindrücke der Jugend überwinden zu können. Ist er in einer löblichen Freiheit, umgeben von schönen und edlen Gegenständen, in dem Umgang mit guten Menschen aufgewachsen, haben ihn seine Meister das gelehrt, was er zuerst wissen mußte, um das Übrige leichter zu begreifen, hat er gelernt, was er nie zu verlernen braucht, wurden seine ersten Handlungen so geleitet, daß er das Gute künftig leichter und bequemer vollbringen kann, ohne sich irgend etwas abgewöhnen zu müssen: so wird dieser Mensch ein reineres, vollkommeneres und glücklicheres Leben führen, als ein anderer, der seine ersten Jugendkräfte im Widerstand und im Irrtum zugesetzt hat . . . Gesetzt, das Schicksal hätte einen zu einem großen Maler bestimmt, und dem Zufall beliebte es, seine Jugend in schmutzige Hütten, Ställe und Scheunen zu verstoßen, glauben Sie, daß ein solcher Mann sich jemals zur Reinlichkeit, zum Adel, zur Freiheit der Seele erheben werde? Mit je lebhafterem Sinn er das Unreine in seiner Jugend angefaßt und nach seiner Art veredelt hat, desto gewaltsamer wird es sich in der Folge seines Lebens an ihm rächen, indem es sich, inzwischen daß er es zu überwinden suchte, mit ihm aufs innigste verbunden hat." Auch Menzel wurde innerlich seine kleine Herkunft nicht los; über den genialen Künstler siegte von Zeit zu Zeit immer wieder der ordentliche, methodisch vorgehende Bürger. So ist es zu erklären, daß Menzel sich von seiner eigenen Großtat nun unfrei machen ließ. Das Publikum hält sich ja immer an den letzten Erfolg. Hat ein Dichter ein Gesellschaftsdrama erfolgreich aufführen lassen, so erwartet alle Welt von ihm nur noch Gesellschaftsdramen; hat ein Maler Sensation erregt mit einem Christusbild, so fordert der Markt von ihm nur noch etwas Biblisches. Verleger und Kunsthändler, die weitsichtiger sind und den Künstler ruhig seinen Weg gehen lassen, sind äußerst selten. In diesem Sinne kann die Nachfrage ein gefährlicher Feind des Künstlers werden. Sie verführt ihn zu Wiederholungen, verleitet ihn, den naiv errungenen großen Erfolg in lauter kleine Publikumserfolge umzumünzen. Auch an Menzel trat diese Versuchung nach Abschluß des Kugler-Werkes heran. Und er widerstand nicht. Eine Anzahl von Bekannten, die nicht sowohl das künstlerische als das militärische Interesse im Auge hatten, traten mit dem Vorschlag hervor, Menzel möchte die Studien zum Friedrichsbuch doch benutzen, um ein Werk über die Armee Friedrichs des Großen herauszugeben. Menzel folgte dieser recht banalen Idee und



Schlafendes Kind, um 1850. Farbige Kreide.

begann schon im Jahre 1843 die mühevolle Arbeit an dem sogenannten „Armeewerk". In diesem Werke stecken eine unerhörte Arbeit und ein bewunderungswürdiges Können. Es besteht aus 453 Blatt kolorierten Lithographien und ist nur in dreißig Exemplaren gedruckt worden. Ein Werk also für Sammler, im Gegensatz zu den volkstümlichen Kugler-Illustrationen. Natürlich konnte Menzel auch diese Arbeit nicht anpacken, ohne sein Genie daran zu beteiligen; es ist aber nur um so bedrückender, zu sehen, wie das Genie unterliegt und einem unkünstlerischen Gedanken frohndet. Menzel hat viele Jahre — wenn auch mit langen Pausen — an diesem Werk gearbeitet; da dieses Hinausschieben seiner Natur eigentlich fremd war, ist es ein Zeichen dafür, wie fatal die Arbeit ihm im Grunde war. Nur das bürgerliche Pflichtgefühl machte, daß er sie vollendete. Das Resultat ist sehr merkwürdig, aber nur bedingt erfreulich. Man kann die Bände nicht ohne Erstaunen und Bewunderung durchblättern; man kann es kaum fassen, daß ein so großer Künstler es fertiggebracht hat, alle Uniformen der friederizianischen Armee, vom Rock bis zu den Gamaschen, vom Zopf bis zum Sporn, vom Sattel bis zur Kinnkette so peinlich genau zu zeichnen, daß es ihn dauernd interessieren konnte, darzustellen „wie Schärpe und Portepee geschlungen, wie der Sattel gepackt, der Karabiner angeschnallt, wie Sponton, Stock, Gewehr geführt, wie der Zopf geknotet, die Haarlocke toupiert, der Schnurrbart gewichst, der Hut gesetzt" worden sind, und daß er an einer registrierenden Tätigkeit dieser Art sein wundervolles Talent verschwenden mochte. Etwas absolut Wissenschaftliches ist erstrebt; aber es ist oft mit einer hohen künstlerischen Eleganz verwirklicht worden. Der Künstler kann sich nicht verleugnen; aber er steht immer auch im Dienste einer nüchternen Beschreibung. Es steht infolge dessen dieses merkwürdige Werk, für dessen Kolorierung Menzel eine Anzahl Gehilfen erst anlernen mußte, ungefähr in der Mitte zwischen einem Modejournal und einer künstlerischen Offenbarung. Eine peinliche Mischung. Betrachtet man, wie ein Gewehr, ein Degengriff, ein Gürtelquast gezeichnet, oder wie die Uniformen auf dem Körper des Modells lebendig geworden sind, so hat man einen künstlerischen Genuß: es verrät sich der unfehlbar sichere Künstler. Betrachtet man aber das Ganze, so möchte man der Unternehmung fluchen. Menzel wäre auch wohl nie fertig geworden, wenn er nicht dieses leidenschaftliche Interesse für alles Technische gehabt hätte. Man erfährt davon durch die Korrekturbemerkungen auf

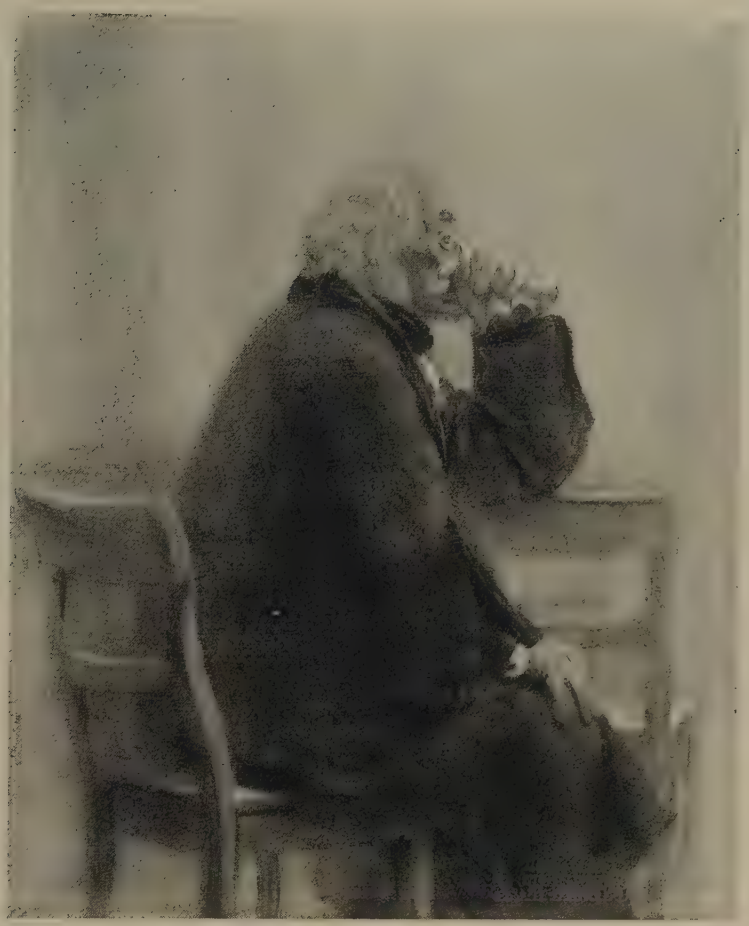
Feuersbrunst. 1853.

den Probedrucken. Welcher Art diese Bemerkungen sind, mag ein Beispiel veranschaulichen. Es ist allerdings nicht in dem Armeewerk zu finden, ist aber bezeichnend für die Arbeitsweise Menzels überhaupt. Die Korrekturnotizen finden sich auf dem Probedruck eines Holzschnittes, der den alten Fritzen darstellt und den Menzel für J. Scherrs „Germania" im Jahre 1878 erst gezeichnet hat. Menzel hat in den Druck, den das Berliner Kupferstichkabinett besitzt, mit weißer Farbe hineinkorrigiert und den breiten Rand mit seiner eigenwilligen Handschrift folgendermaßen beschrieben:

„Korrekturen: mit alleräußerster Vorsicht und Genauigkeit die Stellen zu finden vor allem in den Augen und der Umgebung. Dann die Wangen, seinen linken Mundwinkel, eine kleine Stelle am Nasenbein und am Ohr und am Kinn, wo es an den Hintergrund trifft. Ferner an der hintersten Backe und dem Zopfhaar offener zu reißen. Achselband nur in den untern Verschlingungen und Schärpe. Im linken Daumen. Hutfeder die Stelle unter der Krämpe genau in den Formen ganz weiß herausschneiden. Hingegen die offen gedeckten Stellen im Hute und dem Tuch des Rockes zwar genau in den Strichen wie da angegeben, aber nicht so weiß, dies gilt namentlich von seinem rechten Ellenbogen, wie es mit der Farbe nicht anders zu bekommen war. Eben nur damit Falten und allgemeiner Ton des Tuches klarer dasteht, da auf der Grundierung alle Striche, auch die Tiefen sehr unangenehm nur grau herauskamen, also die Grade gar nicht sich gehörig unterscheiden. Die Stelle in dem Baumwipfel an der Mühle nur leicht halten. Über die Stelle im Profil der Mühle weiß heraus. Ich bitte hier nach diesen Korrekturen um noch einen Probedruck auf Chin. Papier aber unaufgezogen. Menzel

Die Kollektion Ihrer Probedrucke folgt mit Dank zurück."

Aus dieser Lust am Technischen, nicht aus einem künstlerischen Bedürfnis, sind auch die Radierungen der vierziger Jahre zu erklären. 1844 erschien bei dem Verleger Sachse eine Folge von sechs Blättern und einer Umschlagradierung unter dem Titel „Radierversuche". Es sind im wesentlichen landschaftliche Studien. Alle Blätter sind sowohl künstlerisch wie technisch geistreich erfunden und durchgeführt; doch spürt man deutlich, daß das Radieren für Menzel nur ein Experiment war. Vieles mutet rein zeichenmeisterlich an; gewisse Stellen bestechen dann wieder durch eine feine Präzision der Komposition und durch den freilich nur halb geglückten Versuch, die Landschaften



Alter Mann mit Überzieher, um 1850. Farbige Kreide.

mit Licht und Luft zu erfüllen. Ganz lebendig werden nur Einzelheiten. Im allgemeinen wirken diese Radierungen zu scharf, zu metallisch, zu sehr wie graviert. Die Darstellungen sind auch technisch gewissermaßen zu sehr zugespitzt. Aber sie weisen auch wieder auf eine Hand und einen Geist zurück, denen jedes Ungefähr fremd war.

Neben dieser Folge gingen in derselben Zeit andere Radierversuche noch her, die zum Teil Bedeutenderes gezeitigt haben. Etwas architektonisch Festes und fast courbethaft Vollblütiges hat, zum Beispiel, die große Landschaft vom Schafgraben, mit der Häuserreihe im Hintergrund, deren Giebel so wirkungsvoll rhythmisch hintereinander stehen (S. 61). Zu diesem Blatt gibt es einige Zeichnungen. Eine sehr merkwürdige Vorarbeit

besitzt Liebermann. Sie ist von Menzel unterschrieben: „Eine der Calques für Radierplatte." Zwei andere Blätter: „Alarm im Hause" und „Familie bei der Lampe" sind beide künstlerisch ziemlich nichtssagend. Der Abzug, den das Berliner Kupferstichkabinett von dieser letzten Radierung besitzt, trägt die Unterschrift: „Menzels zweiter ebenfalls mißratener Versuch zu radieren. 1843 (Puhlmann)". Eindrucksvoller ist die Radierung eines toten Husaren aus dem Jahre 1844; rein technologisch, das heißt psychologisch ohne jede Tiefe, sind dagegen eine Reihe von „Irrenhausstudien" auf einem Blatt aus dem Jahre 1844. Eine Seltenheit ist der monumental angelegte „Totenkopfhusar" von 1846. Es ist der Versuch einer Radierung auf Stoff, also ein technisches Experiment, wie Menzel es liebte; trotzdem der Versuch mißglückt und aufgegeben ist — oder soll man sagen: eben darum? — finden sich Spuren einer gewissen impressionistischen Urwüchsigkeit in dem seltsam grätig radierten Blatt. Der am besten geglückte aller Radierversuche dieser Zeit ist die „Dame am Fenster", die hier abgebildet ist (S. 109). Das Blatt stammt aus der Zeit um 1843. Es ist in drei Zuständen bekannt, vor denen man so recht verfolgen kann, wie Menzel sich durch ein Zuviel die besten Arbeiten selbst verdarb. Die hier gegebene Abbildung ist nach dem zweiten Zustand abgebildet. Später hat Menzel in das offene Fenster noch einen Baum radiert, und er hat dem Blatt dadurch viel von seiner monumentalen Wirkung genommen. Er hat es dadurch genrehafter gemacht. In diesem Blatt besitzen wir wohl die schönste aller Menzelschen Radierungen. Die Gestalt am Fenster erscheint von Licht und Luft umflossen. Sie hat etwas Vermeerartig Sinnliches, etwas Volles und Blondes, das sonst bei Menzel sehr selten ist. Die Durchführung ist voll feiner Zartheiten; der Wurf des Ganzen aber hat eine schöne, stolze Kraft und eine Reife, die fast altmeisterlich anmutet. Die Technik der Radierung erscheint für dieses Motiv als die künstlerisch notwendige Technik; sie allein, so möchte man meinen, konnte den Schatten so viel Durchsichtigkeit geben und die starken Gegensätze von Licht und Dunkelheit so nüancenreich machen. Auf eine andere Seite des Menzelschen Talents weist die 1843 radierte Tischkarte für den Herzog von Sachsen-Meiningen (S. 99). Dort handelt es sich um eine freie Erfindung im Sinne der lithographierten Diplome und Gedenkblätter. Darum schimmert auch der Lithographenstil noch leise durch. Doch tritt dieser Stil nun im hohem Grade verfeinert auf; ein außerordentliches Können

Im Konzert, 1848. Farbige Kreide.

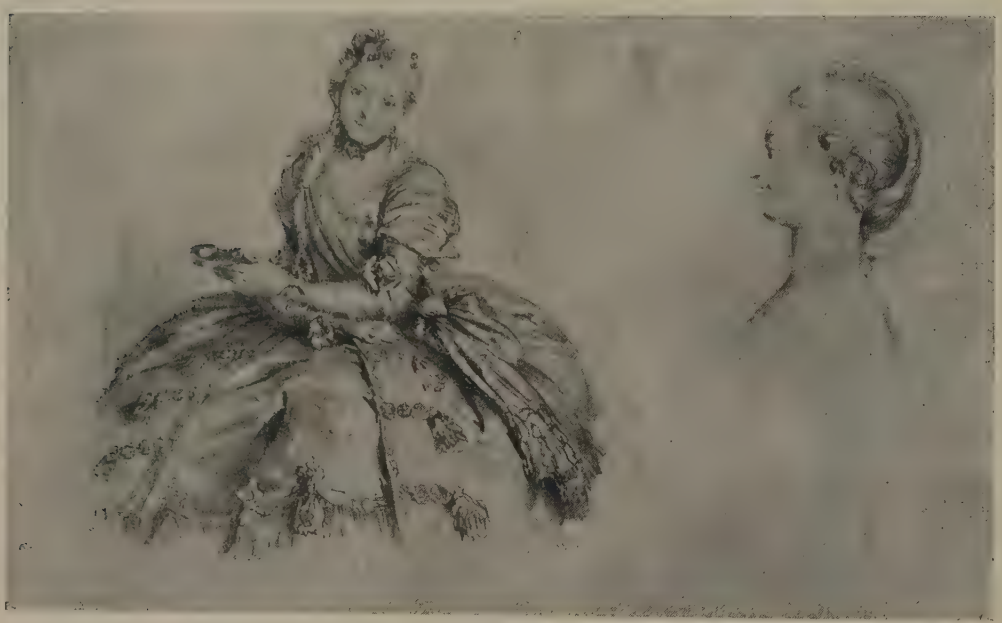
wird sichtbar, und man wird unmittelbar an den Esprit der besten Kugler-Illustrationen erinnert. Der Raum hätte nicht geistreicher gefüllt, das Ornamentale hätte nicht freier aufgelöst und die Symmetrie nicht malerischer bereichert sein können. Wahrhaft festlich wirkt diese doppelte Wendeltreppe, die zu beiden Seiten hinaufführt, um oben in einem Prunksaal zu enden, der sich horizontal als Kopf über den Papierraum hinzieht. Der anmutig feste Aufbau ist mit einem Gewimmel von Gestalten belebt, die die Komposition bereichern ohne irgendwie ihre Hauptlinien anzutasten.

Als ein Wiederaufwärmen des Erfolges, den die Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen gehabt hatten, muß man auch die 200 Holzschnitte betrachten, die Menzel in den Jahren von 1844 bis 1849 auf Anregung Friedrich Wilhelms des Vierten zu der neuen Ausgabe der „Werke Friedrichs des Großen" gezeichnet hat. Es handelt sich in diesem Fall ausschließlich um Vignetten und Zierstücke zu den einzelnen Gedichten und Abhandlungen. Der Meister der Vignette hat seine eigenen Leistungen im Kugler-Buche einige Male erreicht; daß er sie hier und dort übertroffen hat, ist

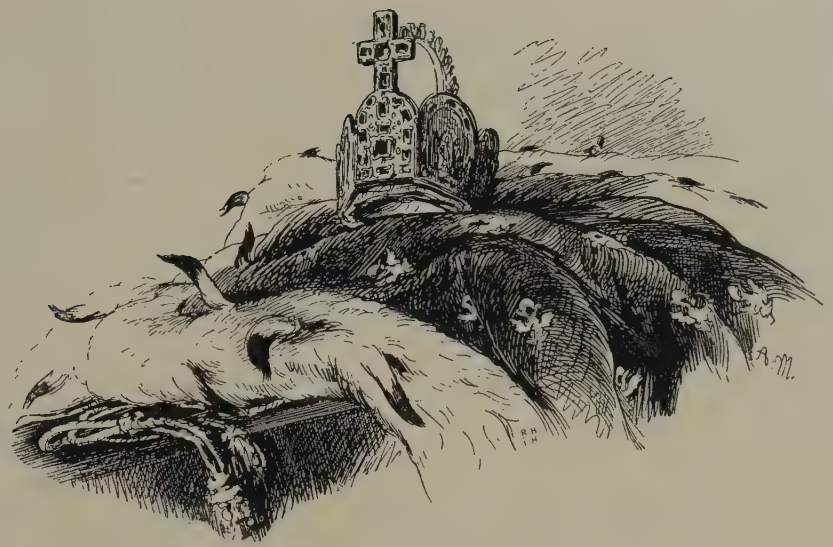
nur scheinbar, weil inzwischen die Holzschneider durch Menzel aufs gründlichste erzogen worden waren, und weil die Holzschnitte zu den „Werken Friedrichs des Großen", rein als Schnitte betrachtet, im allgemeinen über den Schnitten zu Kuglers Geschichte stehen und an Klarheit und farbig glitzernder Kraft Meisterwerke sind. Rein künstlerisch aber hat Menzel die eigene Leistung nicht erreicht. Wenn er einige Jahre früher empfunden und seine Empfindung spontan niedergeschrieben hatte, so begann er nun mehr und mehr spirituell zu arbeiten und infolgedessen zu allegorisieren. Er hat es an vielen Stellen in einer köstlich klugen und lebendig anschaulichen Weise getan, noch öfter aber ist er rein didaktisch geworden, hat er gewaltsam Beziehungen gesucht und die Fälle verstandesmäßig kompliziert. Geschöpft hat Menzel wieder aus der Fülle seiner Studien und aus seinem Wissen um die Naturformen. Deutlich spürt man, wie er alles gekonnt hat was er wollte und daß er nie um Motive und Formen verlegen gewesen ist. Auch bewundert man die geistige Gewandtheit, die Sprungkraft und Griffestigkeit des Geistes. Lichtenbergische Geisteseigenschaften zeigen sich darin, wie Menzel die Schriften Friedrichs selbständig ausgelegt und zeichnend kommentiert hat. Doch ist die stachelige, treffende Allegorisierungsfähigkeit dem rein Künstlerischen nicht vorteilhaft geworden. Menzel sah sich gezwungen zu unterstreichen, sah sich zu Künstlichkeiten verführt; er gab sich nicht mehr naiv mitfühlend, sondern kritisch. Leise kündigt sich schon — im dreißigsten Lebensjahre! — die Altersschärfe an; der „denkende Künstler" tritt hervor. Auch beginnt Menzel hier schon in zu großer Ausführlichkeit zu schwelgen. Anstelle des Spiels mit der Meisterschaft ist ein gewisser Stolz getreten; die Meisterschaft ist kälter geworden. In diesem Sinne sind die Illustrationen zu den „Werken Friedrichs des Großen" ein Werk des Übergangs. Unter den Vignetten sind bei alledem eine beträchtliche Anzahl herrlicher kleiner Meisterwerke und geniale Hinweise auf neue Gebiete. Zu ihnen gehört zum Beispiel die sich selbständig kritisch der zu illustrierenden Abhandlung „Über die Eigenliebe als moralischer Beweggrund" gegenüberstellende Zeichnung, die schildert, wie ein Knecht den Rock abwirft, um ein ins Wasser gefallenes Kind zu retten; es gehört dazu die prachtvoll erfundene Vignette, wo Löwe und Elefant mit Angriffslust umeinander herumgehen (S. 107), ferner die Hand, die ein blutiges Schwert mit Lorbeer abwischt, der von einem Satyr am Bein gefesselte Pegasus (S. 21), oder der durch eine Sommerlandschaft reitende Meldereiter (S. 101).

Flötenkonzert Friedrichs des Großen in Sanssouci, 1852.

Arbeiten dieser Art enthalten eine ganze Welt künstlerischen Ingeniums. Um so auffallender sind die Trockenheit und Schwäche anderer Blätter. Es ist nicht eine technische Schwäche, denn Menzel hat sich in dieser Hinsicht nie gehen lassen; es ist eine Schwäche der Anschauungskraft. Gedankenreichtum und Genauigkeit sollen die Anschauung ersetzen. Die Personen sind portraithafter gegeben als im Kugler-Buch, die Gegenstände sind viel mehr detailliert, die Situationen sind so ausgeführt, daß sie die Phantasie kaum noch erregen, die Ideen sind so durchsichtig, so klar intellektuell konstruiert, daß sie wie Leitsätze abgelesen werden können. Oder sie wirken wie Bilderrätsel. Wenn man auch berücksichtigt, daß die Aufgabe bei weitem nicht so dankbar war wie die Illustrierung der Geschichte Friedrichs, so wird man doch zu dem Schluß gedrängt, daß Menzel als Illustrator die absolute Höhe bereits erstiegen hatte und sich nun zu verwandeln begann. In welcher Weise diese Wandlung vor sich ging, wird deutlich werden, wenn wir jetzt einen Blick auf die Malerei Menzels werfen.



Die Marquise von Pompadour.
Bleistiftstudie zu den „Werken Friedrichs des Großen", um 1845.



Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen".
Holzschnitt.

Die vor dem Jahre 1840 entstandenen Ölbilder sind noch recht unpersönlich. Verschiedenartige Einflüsse sind in ihnen erkennbar. Manches deutet auf die Museumsbesuche Menzels, wobei die Holländer und Venetianer studiert wurden. Weiterhin sind die ersten Versuche abhängig von der Malweise der Berliner Genossen; man darf ein wenig von einem Kunstvereinsstil reden. Endlich scheint Menzel auch viel Interesse für die belgische Malerei jener Zeit, die eine europäische Mode zu werden begann, gehabt zu haben. Auf belgischen Einfluß läßt zum Beispiel ein Bild wie der „Gerichtstag" schließen, das neuerdings in die Berliner Nationalgalerie gekommen ist. Vor allem das Szenarische darin ist belgisch und die lockere, atelierhafte Technik. Mehr wie ein gutes Werk von Magnus mutet dagegen das reizende Bildchen „Die Toilette" an. In die Zeit unmittelbar nach Beendigung der Arbeit an den Illustrationen zu Kuglers Geschichtswerk scheinen sodann eine Reihe kleiner Studien nach Köpfen, Landschaften, Figuren und in erster Linie nach Pferden zu fallen. Vor diesen Arbeiten ist der Einfluß Franz Krügers deutlicher zu spüren.

Welche Malweise Menzel in diesen Studien bevorzugte, das zeigen anschaulich zwei Bilder der Nationalgalerie, die allerdings schon der zweiten Hälfte der vierziger Jahre

angehören, in denen sich der frühe Studienstil aber dennoch gut erhalten hat. Es ist der Kopf eines toten Pferdes (S. 62) und das für einen Schützenverein gemalte arg zerschossene Scheibenbild „Falke auf eine Taube stoßend". In dem Kopf des Schimmels sind die Töne aus beinbrauner Untermalung entwickelt, doch finden sich daneben auch Partien reiner Primamalerei. Der Pinsel hat geschwankt zwischen ruhiger Sachlichkeit und der Lust an einer kapriziösen Darstellung. Man möchte in allen diesen Studien von einer reinen Ateliertechnik sprechen. Besonders das Scheibenbild ist ganz eine Atelierarbeit; es ist eine dekorative Improvisation mit Hilfe von Vogelmodellen, in der die Palettenfarbe herrscht und die Lust am Virtuosentum nicht unterdrückt ist. Doch kündigt sich, hier wie in den andern Studien, auch schon jene Bravour an, die Menzel so oft klassisch zu machen gewußt hat, jene Belebtheit des Vortrags, die für Menzels Stil überhaupt wesentlich ist. Wie Menzel sich denn überhaupt in wenigen Jahren schon zu einem Meister der Ölfarbenmalerei entwickelt hat.

In der zweiten Hälfte der vierziger Jahre sind eine große Zahl von Bildern entstanden, die im Format eine mittlere Größe nicht überschreiten. Sie hätten der deutschen Malerei damals ein anderes Gesicht geben müssen, wenn sie bekannt geworden wären. Menzel hat sie aber nie bekannt gegeben, hat sie nie ausgestellt und wohl kaum jemandem gezeigt. Darum wirkten sie nach dem Tode des Künstlers mit der Kraft von Offenbarungen. Menzel selbst hat in diesen Bildern offenbar nur Studien gesehen und sie seiner Auffassung von der Studie entsprechend gering eingeschätzt. Denn er war ja von der Pflicht zur Fertigmalerei heilig überzeugt. Heute nun sehen wir das „Fertige" in etwas anderem als in einer genau detaillierten Durchführung; darum gewinnen diese „Studien" Menzels für unsere Beurteilung seines Talents einen so ungemeinen Wert. Der Künstler hat in diesen Bildern offenbar alles verarbeitet, was in jenen Jahren von außen an ihn herantrat, und womit sich auseinanderzusetzen er das Bedürfnis hatte. Manches weist hinüber zu den freien Versuchen Blechens; dann wieder begegnet man unmittelbaren Anregungen des damals einflußreichen Norwegers Chr. Dahl, in Gelegenheitsarbeiten wie die hier abgebildete Wolkenstudie (S. 59) eine ist; und endlich wußte der Berliner einen entschiedenen Nutzen zu ziehen aus dem Studium der Bilder Constables, die nach Menzels eigenem Zeugnis in jenen Jahren einmal im Hôtel de Rome ausgestellt gewesen sind. Diese Berührungen mit

Friedrich und die Seinen bei Hochkirch, 1856.

Die Prinzessin Amélie, Bleistiftstudie, um 1852.

andern Persönlichkeiten haben für Menzel zeitweise den Wert einer Auseinandersetzung mit der Zeit überhaupt gehabt, sie haben ihm die große europäische Tradition in etwas ersetzt. Menzel war, ohne es zu wissen, in dieser Zeit künstlerisch ein Europäer. Was der Einsame selbst unseligerweise als nebensächlich betrachtete, das war das Eigentliche; als er es preisgab, tat er es in gutem Glauben, aber er handelt nicht anders als jener Mann, der für ein Nichts das Wunderschloß weggab.

Da die Berliner Nationalgalerie die meisten kleinen Bilder dieser Jahre nachträglich erworben hat, wird das Studium sehr erleichtert. Umsomehr als in dieser Galerie eine Reihe der schönsten Zeichnungen aus derselben Zeit hinzukommen. Die Masse der Bilder und der dazugehörigen Zeichnungen, die in dem Lustrum von 1845 bis 1850 etwa entstanden sind, kann man so gruppieren, daß man die Landschaften, Interieurs, Bildnisse und Familienbilder voneinander sondert.

Unter den Landschaften nehmen die beiden Ansichten vom Palaisgarten des Prinzen Albrecht einen hohen Rang ein. Sie halten ungefähr die Mitte zwischen dem Impressionismus und der deutschen Studienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts. Die kleinere Ansicht „Blick auf den Park des Prinzen Albrecht" (S. 36) ist geschlossener und reiner im Stil, wenn auch weniger energisch. Die Malerei ist prachtvoll flüssig, die Töne stehen mit gedämpfter Kraft da, es ist die Bewegung der Atmosphäre

gegeben, und der Ausschnitt ist ebenso geschmackvoll wie kühn genommen. Es ist ganz ein Werk des Pinsels, bei aller Zierlichkeit breit. Nur der Himmel erscheint ein wenig zu sehr als Wolkenstudie für sich. In der anderen Darstellung, dem „Palaisgarten des Prinzen Albrecht" (S. 37), ist der Ausschnitt zu groß genommen. Es sind zwei Bilder gegeben, eines oben und eines unten. Wunderschön ist das gelbe Schloßgebäude mit dem roten Dach und den hellen Markisen, wie es über das kräftige metallische Grün der Parkbäume emporragt und plastisch greifbar im Raum daliegt.

Studie eines zielenden Soldaten, Kreidezeichnung, zwischen 1850 und 1860.

Die Tiefe des Gartens unten ist aber ein Bild für sich, umsomehr als Menzel in den siebenziger Jahren manches überarbeitet hat. Weil ihm in dem Bild nicht genug „vorging", hat er einige ruhende Arbeiter hineingemalt, die sich als Farbenflecke nun ziemlich unorganisch in der linken Bildecke ausnehmen. Zu den Gartendarstellungen dieser Art gehört unter andern auch ein mit koketter Kraft hingeschriebenes kleines Bild vom Garten des Justizministeriums. Für Menzels geistige Regsamkeit spricht es, daß er in jedem Bild dieser Zeit eigentlich ein anderer gewesen ist, daß ihn immer neue malerische Probleme beschäftigt haben. In diesem Sinne ist der 1846 entstandene

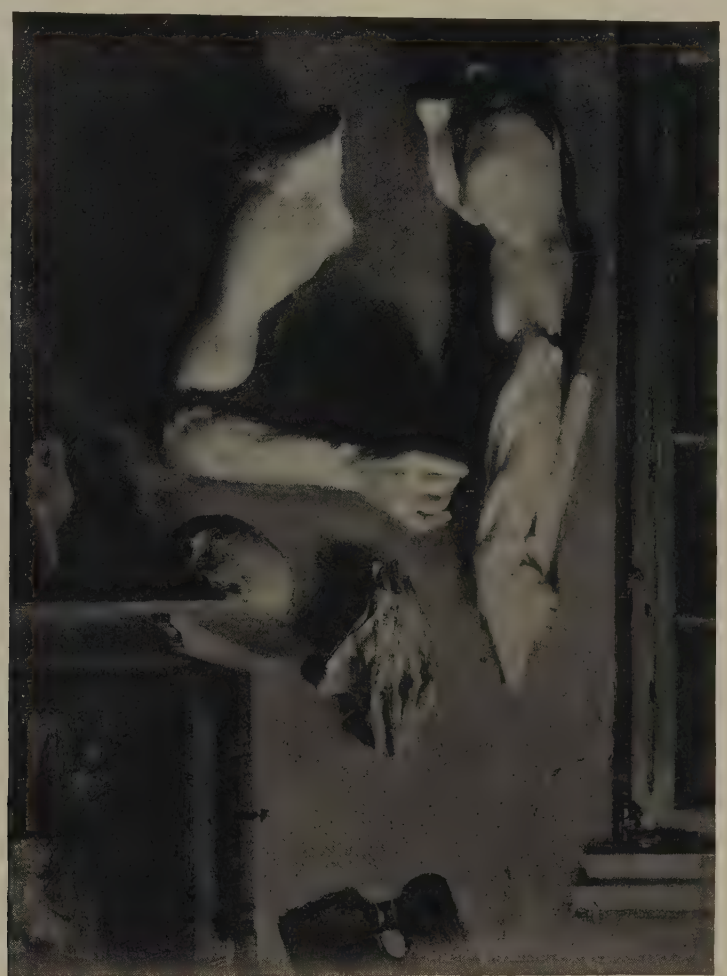
„Bauplatz mit Weiden" (der heutige „Hafenplatz" in Berlin) bemerkenswert (S. 47). Das Bild ist offenbar nach Skizzen im Atelier entstanden, nicht vor der Natur fertig gemalt. Denn es zerfällt deutlich in verschiedene Teile. Die Weiden sind eine glänzende Baumstudie für sich — allerdings eine etwas kokett spitzig gemalte —, der Neubau mit den Arbeitern ist ein anderes Motiv, und die Bildecke links mit dem Pferd im Graben und den Menschen unter dem Baum ist eigentlich auch wieder etwas Selbständiges. Das Blaugrün der Weiden gibt mit dem Ziegelrot des Neubaues einen etwas schrillen Zweiklang, die Farben stehen ein wenig giftig gegeneinander in ihrer scharfen Komplementärwirkung; es ist aber in dem Bilde, farbig und motivisch, auch wieder eine Originalität, daß nur Menzel ein solches Bild malen konnte. Es ist ein gefesselter Impressionismus an der Arbeit: es ist zugleich ein Bild für die Ferne und für die Nähe. In die Zeit des „Bauplatzes" muß auch eine Landschaft vom Tempelhoferberg gehören, die das Kölner Museum erworben hat. Ihr gegenüber denkt man, ebenso wie vor dem „Blick auf den Palaisgarten des Prinzen Albrecht", gleich an Constable. Auch zu Daubignys Malweise deutet die Auffassung hinüber. Doch ist Menzels Vortrag pointierter, zugespitzter als der von Daubigny sowohl wie der von Constable (S. 49). Es ist so wie Julius Elias bei der Besprechung dieses Bildes einmal glücklich angemerkt hat: „Die Natur hatte an diesem Tage, als Menzel sie malte, viel Esprit". Schön ist der kostbare Farbenklang der vom Abendrot brillant beleuchteten dunklen Landschaft, unerhört für jene Zeit ist die freie und sichere Geschmeidigkeit des Pinselstrichs. Ganz unmittelbar an Constables Landschaftsimpressionen gemahnt sodann die „Berlin-Potsdamer Bahn" (S. 43). Es ist darin die dunkle, etwas gedrückte Erdenschwere des Engländers und eine für Menzel merkwürdige Verachtung des Gegenstandes. Das Bild ist stellenweis kaum über eine galeriedunkle Untermalung hinausgelangt und wirkt mehr durch starke Gegensätze von Dunkel und Hell als durch Farbe und Ton. In dem Ausschnitt ist viel Eigenart; schön ist die sich dehnende flache Landschaft und der undefinierbare Rembrandteinschlag. Es bezeichnet dieses Bild eine Gattung für sich. Das Constablehafte ist hier um so auffallender, als die Zeichnung zu diesem Bild (S. 42) eigentlich gar nicht englisch beeinflußt, als sie vielmehr ein echter Menzel ist, im Sinne anderer Studienzeichnungen dieser Zeit, und als die Malerabsicht, die im Bilde so nachdrücklich zutage tritt, in der

Ansprache Friedrichs des Großen an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen, um 1858.
Unvollendet.

Zeichnung noch gar nicht angedeutet worden ist. — Zu den gelegentlich aus dem Fenster gemalten Bildchen gehören der „Blick auf die Hinterhäuser" (S. 39) und die „Dächer im Schnee" (S. 40). Beide Arbeiten müssen nach 1847 entstanden sein, weil das Motiv vor den Fenstern der Wohnung in der Ritterstraße lag, und weil der Umzug dorthin 1847 erfolgte. Mit dieser Lust das zufällig Vorhandene, die Umgebung zu malen, geht Menzel vielen Künstlern des neunzehnten Jahrhunderts voran. Daraus ergibt sich denn auch, daß es ihm früher als den anderen gelingt, seinen Studien jene Einheitlichkeit zu geben, die fast immer in den empfindungsvoll vor der Natur auf einem Sitz heruntergemalten Arbeiten enthalten ist, jenes Fertige, das gegeben ist, wenn eine Empfindung künstlerisch erschöpfend ausgedrückt ist. Die „Dächer im Schnee" sind, trotzdem die Stimmung gut getroffen ist, etwas unbedeutend; der „Blick auf die Hinterhäuser" aber enthält in dem Gegensatz der roten Dächer und hellen Hauswände so richtig gesehene und malerisch so glücklich hingesetzte Töne, die Malerei ist, bei aller Vorsicht, trotz der genauen Vorzeichnung mit Benutzung des Lineals, so breit und flächig, daß einer, der nichts von Menzel wüßte, das Bild um sechs Jahrzehnte später datieren würde. Der Vordergrund ist unfertig geblieben. — Neben den Landschaftsbildern dieser Zeit gehen landschaftliche Zeichnungen einher, die zu dem Schönsten gehören, was Menzel gemacht hat. Liebermann besitzt einige Blätter aus Kassel — wo Menzel damals weilte, um den „Kasseler Karton" zu zeichnen —, die über die Studienzeichnungen zu dem Kugler-Werk fast noch hinausgehen; und die Berliner Nationalgalerie bewahrt andere Blätter aus der Umgebung Berlins, die den Zeichner Menzel neben die größten Zeichner aller Zeiten stellen. Die Landschaft, wovon hier eine Abbildung gegeben worden ist (S. 46), ist in ihrer Art klassisch; jeder Strich hat eine funktionelle Bedeutung, und das Ganze ist wie eine Essenz des lebendigsten Lebens. Corot erscheint in diesem Blatt nordisch geworden.

Unter den Darstellungen von Innenräumen sind zwei kleine Bilder, die um 1848 entstanden sind, hervorzuheben. Das eine, das Wohnzimmer eines Trödlers, ist nach Menzels Angabe aus dem Kopf gemalt, nachdem er darin eine Weile allein hatte warten müssen. Es hat sich ihm alles so eingeprägt, daß die Arbeit wie eine Naturstudie wirkt (S. 52). Zugleich aber ist die Stimmung so glücklich gegeben, daß man an Josef Israels Trödlerinterieurs erinnert wird. Das andere Bild stellt ein Zimmer

am Abend dar, in dem der Justizminister von Maercker mit einer brennenden Zigarre bei einem Lichte sitzt (S. 53). Dort ist die Romantik des ungewissen Lichtes besonders gut getroffen, jene Stimmung, die aus einem Interieur eine kleine Welt machen kann.



Atelierwand, 1852.

Das Hauptbild dieser Gruppe ist das „Balkonzimmer" (S. 55). Es ist ein kleines Wunder der neueren deutschen Malkunst. Mit diesem Bild scheint Menzel alle Studienarbeit plötzlich abzuschließen; er steht da wie ein Meister, der über Nacht zur Selbstbesinnung gekommen ist. Das Werk ist offenbar das Ergebnis eines ähnlichen Glücks- und

Kraftgefühls, wie Menzel es bei der Arbeit an den Illustrationen zum Kugler so stark empfunden hat. Das Bild mutet an, als sei es in wenigen Vormittagsstunden entstanden, unter dem Eindruck einer jähen Betroffenheit, in einem sonnigen Zimmer so viel jubelnde Morgenschönheit zu erblicken. Menzel war umgezogen nach der Schöneberger Straße, und die Einrichtung des neuen Zimmers mag eben beendet gewesen sein, die Neuheit des Raumes mag den Blick nur umsomehr auf die Stimmungsschönheit gelenkt haben. Was im Betrachter noch heute unmittelbar zündet, ist der Umstand, daß es Menzel vollkommen gelungen ist, seine eigenen Empfindungen in Formen, Farben und Tonwerte zu verwandeln. Der Eindruck kommt ohne jedes Wenn und Aber zustande. Die erregte, schnelle und kühne Niederschrift hat die Wirkung eines genialen Gelegenheitsgedichtes. Ein kostbar schimmerndes kleines Meisterwerk! Wie hell und reinlich, wie selbstverständlich leicht ist es hingeschrieben, wie sinnlich morgenfrisch gesehen und wie lebendig breit gemalt! Alle Töne sind klar und herzhaft, wie die Natur sie bildet, man glaubt die Frische einzuatmen. Es leben die Stühle und die wehende Gardine, es lebt das Spiegelbild, und es zittert die graugrüne Wand vor innerem Leben. Die Sonne leuchtet, das Glas spiegelt, die Töne funkeln mit schwimmenden Grenzen harmonisch gegeneinander: alles jubiliert von der Schönheit des Daseins an sich. Das Innerste einer Raumstimmung ist gemalt. Da gibt es keine Schwärzen; jedes Licht, jeder Schatten ist ein Ton. Es fließt das farbige Licht vom Braun zum Rot hinüber, vom Grüngrau zum Weiß; und eine unendlich freie und leichte Technik rhythmisiert das alles mit dem Tempo des Pinselschlags. Alle schulmäßige Voreingenommenheit scheint von Menzel abgefallen zu sein. — Ein anderes Hauptwerk dieser Zeit ist das „Schlafzimmer des Künstlers in der Ritterstraße“ (S. 57). Das Motiv ist äußerst gewagt. Ein schmales einfenstriges Zimmer aus der Tiefe gesehen. Der Blick geht, am weißverhängten Bett und am Schreibtisch vorbei, zur Fensterecke, wo der Schattenriß eines sitzenden Menschen sichtbar wird, zum gardinenverhängten Fenster hinaus auf Gärten, Hinterhäuser, rote Dächer und ein Stück Himmel. Ein „Kabinettstück“ ist diese helle Landschaft draußen, wunderschön gemalt sind Bett und Wand. Alle Gegenstände leben in der tonigen, rot-violetten Dämmerung des Raumes. Nur die Silhouette am Fenster bleibt etwas körperlos. — Zwischen den Interieurbildern und den Familienbildern in der Mitte steht der

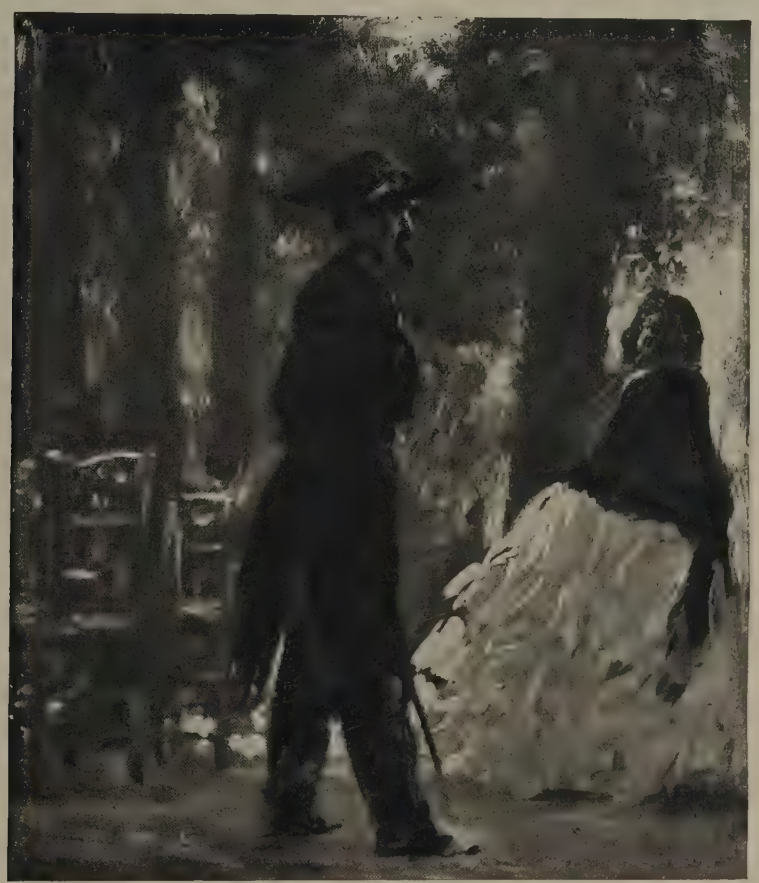
Das Théâtre Gymnase, 1856.

Maskenſouper, Waſſer- und Deckfarben, 1855.

„Innenraum mit der Schweſter des Künſtlers“ (S. 51). Man kann die Vorzüge dieſes kleinen Juwels kaum anders bezeichnen als mit dem Namen Degas, um von fern den Charakter des maleriſchen Stils anzudeuten. Die Lichtführung ſowohl wie die Raumdarſtellung zeugen von einer hohen künſtleriſchen Kultur. Alles erſcheint wie momentan und iſt Ergebnis künſtleriſcher Weisheit. Doch iſt dieſe Weisheit intuitiv; ſie hat aus dem Zufälligen etwas Endgültiges hervorgezogen. Es iſt als hätte der Maler der Natur in einem Augenblick, wo der Zufall komponiert hatte, dauernde Form gegeben.

Eine andere Gruppe von Meiſterwerken bilden die Familienbilder. Wenn Menzel im Kreiſe der ihm ganz Vertrauten malte, war er unbefangen — alſo frei. Zugleich aber leitete eine zarte Zuneigung ſeinen Pinſel. So kommt es, daß dieſe Bilder zugleich kühn und rückſichtsvoll gemalt erſcheinen. Oft rief Menzel den Seinen in irgend einer Situation plötzlich zu, ſtill zu halten, und begann dann eifrig zu zeichnen und zu malen. Dadurch iſt in alle dieſe Bilder das Augenblickshafte, das lebendig

Treffende gekommen. Da Menzel die Dargestellten und ihre Umwelt aber auch genau kannte, so konnte er dem Augenblick leicht auch den Charakter des Endgültigen geben. Das schönste in der Reihe dieser Bilder und eines der besten Werke Menzels überhaupt ist die „Abendgesellschaft" (S. 73). Es hat die Wahrheit und stille Pracht eines



Polizist und Dame im Tuileriengarten, 1856.

holländischen Meisterwerks. Das Gelegentliche ist so dargestellt, daß man fühlt: so haben diese Menschen sehr oft des Abends beieinander gesessen, im milden Schein der Lampe sich unterhaltend. Schön ist die ungesuchte und doch scharf akzentuierte Komposition, die vom Rund des Tisches zusammengehalten wird, und merkwürdig stimmungsvoll ist die farbig klingende Tonigkeit, deren Dominante, neben dem vielfältigen Graugrün

der Wand und der neutralen dunkeln Kleidung, das Rot des Divans und das Weiß des Tischtuches, der Lampe und des Kopftuches sind. Das Rot drängt sich ein wenig zu stark hervor; es ist darin ein bißchen zu viel Freude an der Brillanz der Farbe. Besonders reizvoll ist es, wie sich die Frau und das Kind in diese Tonigkeit gewissermaßen innig hineinschmiegen. Die fast bissige Selbstironie, womit Menzel sich selbst in der Rückenansicht gemalt hat, und die nicht recht in das rein Zuständliche paßt, wird von der malerischen Gesamthaltung so zurückgedrängt, daß man kaum darauf achtet. Wenige Maler des neunzehnten Jahrhunderts haben die Dinge richtiger gesehen und wiedergegeben, wenige haben sie auch „schöner" gemalt. Und doch wußte Menzel offenbar nicht, welche Höhe er mit solchen Gelegenheitsarbeiten erstieg. — In der Folge erscheinen die einzelnen Familienglieder in Bildnissen. Die Darstellungen der Schwester Emilie sind besonders glücklich. Aus dem Jahre 1848 stammt ein Bild, auf dem sie in halbliegender Stellung auf einer roten Chaiselongue, den Kopf auf ein blaues Kissen gelegt, dargestellt ist (S. 81). Vor einer solchen Malerei darf man von Krüger eigentlich nicht mehr sprechen; es ist alles soviel reicher und mit einem ganz anderen Gefühl für Tonwerte gegeben. An Krüger denkt man mehr vor dem Bildnis der Frau Schmidt von Knobelsdorff im Garten, das etwa gleichzeitig entstanden ist. Das wirkt, bei aller reifen Lieblichkeit, mehr wie eine Auftragsmalerei, und gleich erscheint es auch korrekter durchgeführt. Wodurch es sich wie von selbst dann der Berliner Lokalschule mehr einreiht. Ein mehr „fertig" gemaltes Werk dieser Art ist auch das Bildnis des Fräuleins F. Arnold von 1845 (S. 69). Dem Freunde wollte Menzel sein Bestes geben; darum führte er das Bildnis der Tochter aufs peinlichste und liebevollste aus. Das Resultat hat etwas provinziell Altmeisterliches. Der Zeichner hat angestrengt das Malerische gesucht, der Maler aber hat gewisse konventionelle Stilgrenzen streng respektiert. Es ist als sei der Pinsel zum harten Bleistift geworden. Man fühlt, daß Menzel die Arbeit so gut wie möglich machen wollte; dadurch ist sie etwas zu gut geworden — es fehlt die Leichtigkeit und Freiheit der Studien, das Talent gibt sich nicht unbefangen, es ist geniert und wacht erzieherisch zu sehr über sich selbst. Ein herrliches kleines Werk ist dann wieder das Bildnis der jungen Frau Justizminister von Maercker (S. 77). Menzel war mit der Familie befreundet und hat auch von den Kindern eine Reihe höchst reizvoller farbiger Zeichnungen und Gouachen

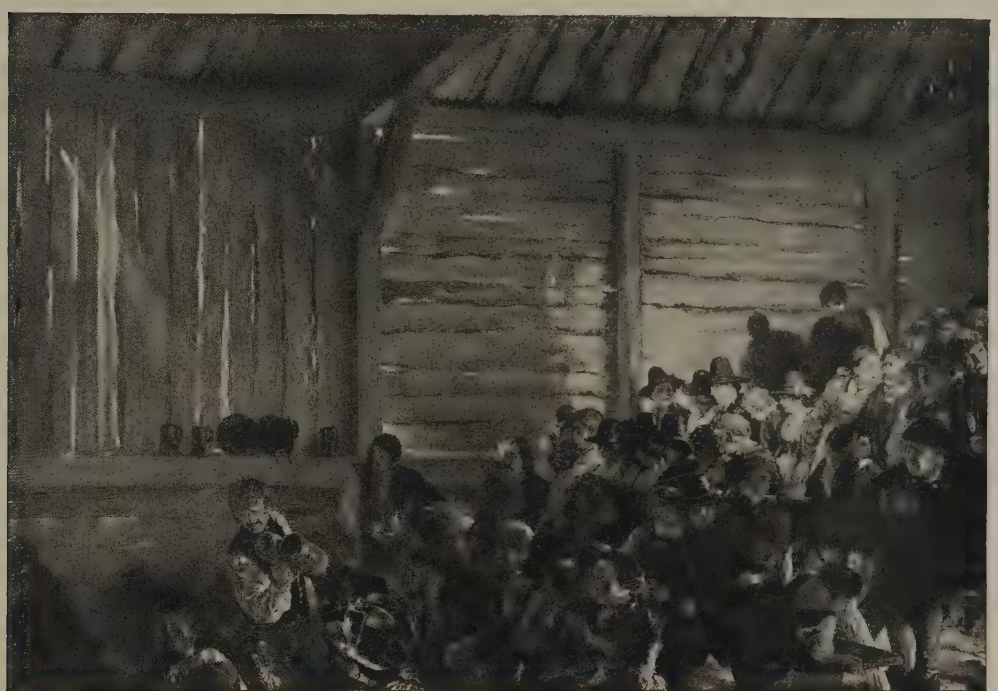
Fackelzug auf dem Askanischen Platz in Berlin, 1858.

gemacht. Das Damenbildnis ist auf reichen Farbenklängen aufgebaut, auf dominierendem Violett, Weiß, Grau und Rot. Doch ist die Farbe nicht stark genommen, sondern ganz gedämpft. Der Kolorismus dieses Bildes ist fein und zart, aber er ist nicht im geringsten schwächlich. Unendlich anmutig wird die hübsche junge Frau mit dem angenehmen, mütterlichen Gesicht durch die delikate vornehme Malerei dem Betrachter auch menschlich nahe gebracht.

Auf dem Bahnhof, Bleistiftzeichnung, zwischen 1850 und 1860.

Eine temperamentvolle Gelegenheitsskizze ist das Bildnis des Bruders am Frühstückstisch (S. 63). Sie ist ganz aus braunroter Untermalung entwickelt und hat darum mehr zeichnerischen als malerisch koloristischen Charakter. In dieser Arbeit kommt deutlich Menzels Vorliebe für heftige Stellungen zum Vorschein; es zeigt sich, in welcher Weise der Künstler die übercharakteristischen, das Groteske streifenden Bewegungen bevorzugt, die illustrativen Bewegungen sozusagen. Er malte das Modell gern, wenn es sich in einer für die Umgebung berechneten Weise gehen ließ, er grimassierte

gern ein wenig mit dem Körper. In diesem Falle ist die Bewegung besonders hervorgehoben, weil sie eine scharfe Silhouette gibt, die sich dunkel vom hellen Grund ablöst. Sehr fein und geistreich ist der Kopf durchgemalt; und das Frühstücksstilleben auf dem Tisch, mit einem Nichts an Mitteln gegeben, ist ein kleines Bravourstück. Der Bruder Richard, der Musiker werden wollte, hat übrigens öfter sitzen müssen. Es gibt mehrere Ölstudien nach seinem Kopf, und einige besonders schöne Zeichnungen. Eine der schönsten, die den Bruder am Flügel darstellt, gehört Liebermann; eine



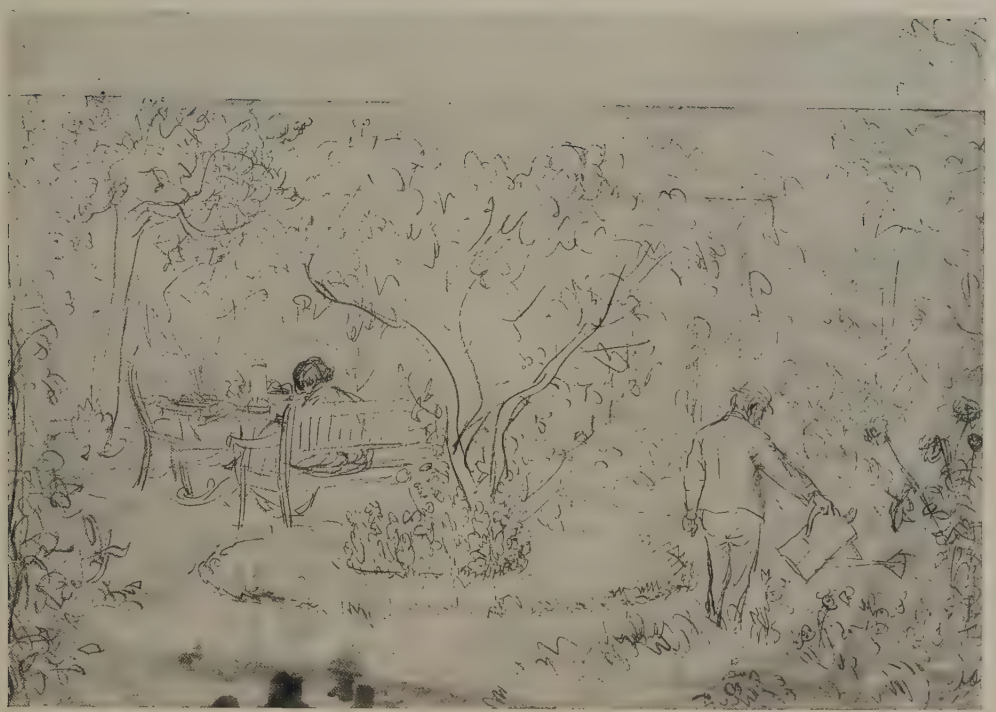
Bauerntheater in Kufstein, 1859.

andere, eine Rückenansicht, hängt in der Nationalgalerie. Zu den reifsten Arbeiten Menzels überhaupt gehören auch zwei Bildnisse in Wasserfarben aus diesen Jahren. Das eine stellt die Schwester Emilie in halber Figur dar (S. 81), das andere ist ein Bildnis der mit der Familie befreundeten Frau Karoline Meyerheim (S. 85). Vor solchen Proben neuer Bildniskunst darf man den Namen Holbein nennen. Die größte Genauigkeit ist von Anmut verklärt, die schlichteste Natürlichkeit ist bis zum Lapidaren erhöht. Mit entschlossener Deutlichkeit stehen die Gestalten im Raum, mit

einer gewissen Größe beherrschen sie den Bildausschnitt; die strenge Kunst erscheint hier wie die auf einen höchsten Punkt getriebene Natur. Hiermit verwandt sind auch zwei Bildnisse Karoline Arnolds aus dem Jahre 1848. Sie haben dieselbe streng-liebliche Haltung und dieselbe zeichnerische Lauterkeit. Auch eine große Zeichnung in farbiger Kreide nach dem Sohn des Freundes Arnold, der als eine Art von Lehrling zeitweise bei Menzel weilte (S. 79), gehört in diese Gruppe. Die Arbeit ist so meisterhaft, das man versucht ist, sie ein Muster für den Schüler zu nennen, wie man zeichnen müsse. Trotzdem der Kopf aber sehr genau durchgeführt ist, hat er nichts Kleinliches. Das Zeichenmeisterliche ist von Genialität durchdrungen, das Schulmäßige wächst ins Altmeisterliche hinein. Eine geringere Natur wäre durch solche Tadellosigkeit dem Akademismus anheimgefallen; Menzel aber hat mit dieser Leistung dem Begriff Akademie gewissermaßen die Würde zurückgegeben. — In die Reihe der vorzüglichen Bildnisse gehören sodann auch die Portraits der Freunde Major von Leithold (S. 83), Dr. Puhlmann, Dr. Eitner (S. 89) und einiger anderer. Alle diese Arbeiten sind mit einfacher Selbstverständlichkeit bei passenden Gelegenheiten entstanden; aber eben weil sie nicht forciert sind und weil Menzel seine Meisterschaft immer zur Verfügung stand, gerieten sie unvermerkt — man möchte sagen: unbemerkt sowohl vom Maler wie von den Modellen — zur Vollendung. — Endlich sind hier auch eine Anzahl unvergleichlicher Bleistiftzeichnungen zu nennen. Eine Arbeit, die man nicht ohne Rührung ansehen kann, ist das bereits 1842 gezeichnete Bildnis der Mutter (S. 71). Künstler pflegen ihre Mutter ja stets mit besonders zärtlicher Sorgfalt zu konterfeien; auch Menzel hat offenbar sein Bestes gegeben. Jede Falte des Gewandes ist fast andächtig wiedergegeben, und doch ordnet sich alles Detail dem Kopf unter, dessen lieblich herber Ausdruck sich dem Betrachter unvergeßlich einprägt. Man kann angesichts dieses Bildnisses nicht umhin von Ingres zu sprechen. Vielleicht ist der Strich Menzels nicht so frei wie der des Franzosen; dafür ist die Zeichnung reicher an schöner Menschlichkeit. Sie kann dem Besten verglichen werden, was es an Bildniszeichnungen gibt. Mit der größten Einfachheit ist hier die Weisheit der Erfahrung verbunden. Die Silhouette, die Haltung und Zeichnung der Hände, die Behandlung des Gewandes, die Art wie der Kopf mit der Haube frei und leicht seine Altersschönheit trägt, wie Auge, Nase und Mund gezeichnet sind und wie die Schatten das Gesicht modellieren,

Familienbild, 1851 (oder 1856), Bleistiftzeichnung.

das alles verrät einen geduldigen Enthusiasmus. — Aus dem Jahre 1844 stammen einige liebliche Kinderzeichnungen: ein Mädchen, das den Schutenhut an den Bändern hält (S. 67), ein Knabe mit einem Ball (S. 70) und ein Kind mit Springtau. Der Zeichenstil ist von einer wunderbaren Sicherheit. Einen Bildnismaler kann man Menzel nicht nennen, trotz dieser vielen Bildnisse von Familienangehörigen und Freunden. Es gibt nicht ein einziges offizielles Porträt von seiner Hand. Er würde die Zumutung, ein Bildnis im Auftrag zu malen, weit von sich gewiesen haben, als seiner unwürdig. Die rechte Kunst begann für ihn erst mit der Erfindung, mit dem Historien- und Gesellschaftsbild, mit der Darstellung eines Vielfältigen. Die gemalten und gezeichneten Bildnisse, die es von seiner Hand gibt, sind entweder Gefälligkeits- und Gelegenheitsarbeiten oder es sind Studien für größere Bildkompositionen. Für das Könungsbild hat Menzel unermüdlich protraitiert, mehr als hundert Köpfe; aber das waren Studien, Vorarbeiten für ein größeres Ganzes. Ein Portraitist zu werden, wie Tizian, Franz Hals oder Holbein es gewesen sind, daran hat Menzel nie gedacht. Darum haben seine Bildnisse durchweg ein kleines Format, das Format des Gelegenheitsbildes. Alle die Familienbilder und -zeichnungen haben etwas vom Albumblatt. Um so erstaunlicher ist die reife Meisterschaft, die sich in dieser Kunst der freien Augenblicke entfaltet. Eines haben alle diese Bildnisse gemeinsam: die dargestellten Personen erscheinen geistig bedeutend, sie sind in die Geisteswelt Menzels emporgehoben und dort heimisch geworden. Jedes Gesicht sieht klug und von innen heraus belebt aus; doch ist diese Lebendigkeit nie durch Mittel erzielt worden, wie Lenbach, zum Beispiel, sie anwandte. Menzel hat nie ein Bildnis wie ein geistreich witziges Feuilleton behandelt. Sein Darstellungsstil ist nie eitel — darum erscheinen auch seine Modelle nicht eitel. Im Gegenteil, die Dargestellten geben sich in jedem Fall merkwürdig zurückhaltend und kühl. Sie suchen nicht den Blick des Betrachters. Menzel hat seinen Modellen, selbst den lieblichen Frauen, etwas von seiner Einsamkeitsstimmung mitgeteilt, etwas von seiner herben, charaktervollen Verschlossenheit. Sieht man diese kleine Portraitgalerie durch, so möchte man meinen, die Menschen seien vor fünfzig Jahren klüger, ruhiger, kultivierter, selbstbewußter gewesen. In jedem Kopf scheint der Geist der ganzen Zeit zu sein. In Wahrheit ist es aber eine Eigenschaft des Künstlers, die diese undefinierbare Veredlung innerhalb des streng Wirklichen zustande gebracht hat.



Im Garten, Bleistiftzeichnung, um 1860.

Ende der vierziger Jahre begann Menzel mehr und mehr mit farbiger Kreide zu zeichnen. Aus dieser Technik ging später dann die Vorliebe für Gouachemalerei hervor, die ihrerseits die Ölmalerei mehr und mehr verdrängte. Mit diesem Wechsel der Technik ist ein Wandel des Stils verbunden gewesen. Die Ursache war wohl, daß Menzel dauernd nicht die Zeichnung und die Malerei auseinanderhalten konnte und wollte. Beim Malen bedauerte er, daß der Zeichner nicht gleichberechtigt teilnehmen konnte, und beim Zeichnen vermißte er die Farbe. So kam er zur farbigen Zeichnung, zum bildartigen Zeichnen. Er fand sich in die Bedingungen der neuen Technik so schnell hinein, wie es nur einem geborenen Genie des Technischen möglich ist. Vor allem bediente er sich der farbigen Zeichnung, um seine Erinnerungen zu notieren. Es gibt eine Menge Blätter, die an Vormittagen nach dem Abendbesuch von musikalischen Unterhaltungen oder Konzerten — Menzel liebte die Musik sehr — entstanden sind. Das Erstaunliche darin ist die Genauigkeit, womit die Bewegungen von Gestalten, ihre Gruppierungen und Beziehungen aus dem Gedächtnis wiedergegeben sind. Die

Reiter, Bleistiftstudie, um 1860?

Farbe hat die Erinnerung in der Regel nicht so gut bewahrt. An Stelle eines atmosphärischen Kolorismus tritt oft der äußerliche Farbeneffekt, es wird nur pikant die Lokalfarbe angedeutet, und nicht selten gerät die Darstellung zur Buntheit. Dieses alles gilt zum Beispiel für die „Erinnerung an eine musikalische Soirée" (S. 139), wo eine Anzahl von Damen in einer Reihe dargestellt sind, und wo diese Reihe von einer sich vorbeugenden, schwarz gekleideten Gestalt eindrucksvoll unterbrochen wird. Wenn Menzel in dieser Weise einzelne Gestalten notierte, hatten sie stets jene charakteristische Bewegtheit, die der Künstler so sehr liebte und die von fern an den karikierenden Humor Dickens' denken läßt. Mit Zeichnungen in farbiger Kreide, wie der „Volksredner" (S. 129), wie der alte Mann mit den Handschuhen (S. 137), wie die Dame mit dem Opernglas (S. 135), oder mit einem Meisterblatt wie das, das Clara Schumann und Joachim musizierend zeigt (S. 127), nähert Menzel sich wie von selbst ein wenig dem Stil Daumiers. Hier wie dort ist ein illustratives Element, das sich aber zu einer sozial betonten Menschenschilderung erhebt. Von nichts ist diese Darstellung des Augenblicklichen weiter entfernt als von der Momentphotographie, denn alles ist von einem Temperament gefärbt, das die objektive Wahrheit mit einer

Küche im Freien, Bleistiftzeichnung, 1860.

oft skurrilen Laune, mit einer Art grimmig lächelnder Bonhomie darzustellen liebte. — Einer Spezies für sich — ein anderer hätte eine Spezialität daraus gemacht — gehört die farbige Zeichnung „Aufbewahrungssaal während des Museumsumbaues" an (S. 119). Das war so recht ein Vorwurf für Menzel: kapriziös als Idee und eine Seltenheit als Motiv! Die Darstellung ist von Übertreibungen denn auch nicht ganz frei. Die Lichter auf den Gipsabgüssen erscheinen zu nachdrücklich gehöht; man spürt wieder die Lust am Arbeitseffekt, und das hat der Stimmung geschadet. Das Ganze ist etwas trocken im Ton. Was aber nicht verhindert, daß dieses Blatt zu den seltenen Meisterzeichnungen der deutschen Kunst gehört.

Einen Rang für sich nimmt das Ölbild „Die Aufbahrung der Märzgefallenen in Berlin 1848" ein (S. 113). Es ist unvollendet. Das schadet aber nicht der starken Stimmungskraft des Bildes. Menzel hat die Revolution ganz unparteiisch gemalt, weder als Beschöniger noch als Ankläger; um so objektiver hat er als Künstler gesehen. Seinem Bild kommt das verhältnismäßig kleine Format zugute; im größeren Format hätte ihm die Darstellung der Volksmenge im Vordergrund leicht gefährlich werden können, ähnlich so wie sie Krüger in seinen Paradebildern zu einer Auflösung in

Genreszenen verführt hat. Das Skizzenhafte des Bildes erhöht sogar die Stimmung. Eindrucksvoll ist der düstere, grauschwarze Lokalton; der Ausschnitt ist so genommen, daß die Architektur einen zwingenden, eigenartigen Rhythmus gibt. Mit rein malerischen Mitteln hat Menzel es verstanden so zu wirken, daß man die Kunst vergißt und vom Vorgang gefangen genommen wird. Eine schöne Zeichnung, die dem Bilde vorhergegangen ist, wird hier zum Vergleich abgebildet (S. 112).

Man sieht, es ist eine lange Reihe stolzer kleiner Arbeiten in den vierziger Jahren entstanden. Doch hat der geniale Mann, der sie schuf, nicht zugleich auch alles Konventionelle ausschalten können. Im Gegenteil: alles dieses ist eigentlich wie unter Ausschluß der Öffentlichkeit geworden. Für die Öffentlichkeit malte Menzel in denselben Jahren ein leeres Bild wie die „Störung", in dem nichts von der naiv großen Malergesinnung der „Studien" ist, das vielmehr wie ein Produkt des Modebedürfnisses wirkt. Nicht anders verhält es sich mit dem Bild „Im Boudoir". Weiterhin zeigte Menzel dem Publikum ein Geschichtsbild wie „Gustav Adolf empfängt seine Gemahlin vor dem Schloß in Hanau", das ebenfalls ganz unmenzelisch im Sinne der „Studien" wäre, wenn nicht in der jähen Bewegung Gustav Adolfs und seiner Gattin viel von der illustrativen Charakterisierungslust Menzels steckte. Vor allem aber war der Künstler in dieser Zeit mit dem sogenannten „Kasseler Karton" beschäftigt, der den Einzug der Herzogin von Brabant in Marburg im Jahre 1247 darstellt. An dieser trockenen Historie verschwendete Menzel eine ungeheure Mühe, nahm seine akademische Arbeitsweise bitter ernst und ignorierte darüber alle die herrlichen Gelegenheitsarbeiten, die bestimmt sind, seinen Namen unsterblich zu machen. Was hätte er wohl gesagt, wenn ihm jemand ernsthaft in Kassel zugeflüstert hätte, daß die anspruchslosen kleinen landschaftlichen Bleistiftzeichnungen, die er in der Umgebung Kassels zur Erholung zu machen pflegte, daß diese Arbeiten kurzer Stunden künstlerisch hoch über dem Historienkarton stehen, womit er sich viele Monate geplagt hat, als gälte es die Krone des Lebens!

Krönung König Wilhelms des Ersten in Königsberg, 1865.

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen". Holzschnitt.

Menzels Charakter verbürgt es, daß er bei der Malweise des „Balkonzimmers", bei dem Stil der Familienzeichnungen geblieben wäre, wenn er das Höchste darin gesehen hätte, wenn er geglaubt hätte, für eine Kunst dieser Art bestimmt zu sein. Es war aber seine Tragik, daß er sich selbst nicht kannte und daß er eben darum auch das Wesen der Kunst in wichtigen Punkten verkannte. Als er um 1850 daran ging, einen Zyklus von Bildern aus der Zeit Friedrichs des Großen zu schaffen, tat er es, weil die Forderungen, die das Publikum stellte, sich im gewissen Sinne mit dem deckten, was Menzel von sich selbst und von der Kunst forderte. Menzel fand nicht Genüge an den eben besprochenen „Skizzen", weil ihn die konventionelle Idee des Fertigmalens nicht losließ, weil er, geistig unfrei gemacht durch seinen Zustand, die Aufgabe des Malers in etwas anderem sah als in der Eindrucksluft seiner Frühbilder. Er glaubte mit den alten Meistern nur konkurrieren zu können, wenn er ausführlich wurde; er wußte nicht, daß die neue Anschauungsweise, die in seinen Frühbildern so überzeugend durchgebrochen war, die letzte Ausführlichkeit verbietet. Er hielt für einen subjektiven Mangel, was ein objektives Stilmerkmal des Impressionismus ist. Der Begriff des Fertigen ist ja relativ. Auch die Altersbilder Rembrandts oder die von Franz Hals sind den Holländern sicher unfertig erschienen. Menzel erkannte nicht, daß das neue Sehen, dessen Vorkämpfer er nolens volens wurde, seine eigenen Darstellungsgesetze hat, daß die neue Einheit durch Aufopferung der bisher gültigen Ausführlichkeit erkauft werden mußte. Nach hundert Jahren werden die Meisterwerke des Impressionismus

jedem Betrachter ebenso fertig erscheinen, wie die holländischen Bilder. Aber dieses war eben der Zwiespalt des Künstlers Menzel, daß ihm ebensowohl der Geist einer neuen Kunst wie auch das Gehorsamgefühl dem Publikum, der Autorität, gegenüber im Blute saß. Die Art seiner kleinbürgerlichen Handwerkernatur war es, Aufträge in Empfang zu nehmen und sie mit Anspannung aller Kräfte zur Zufriedenheit der Auftraggeber auszuführen. Er sah im Publikum als Ganzes auch einen Auftraggeber. Es ist, als hätte er sich die Freiheit genial zu sein nur zu seinem Privatvergnügen gestattet.

Als der „Kasseler Karton" fertig war und eine zehnjährige Studienarbeit an der Staffelei hinter ihm lag, sah er sich nach einem Stoffgebiet um, das ihm erlauben würde als Meister hervorzutreten. Es ergab sich wie von selbst, daß auch der Maler nun auf den Stoff verfiel, den der Illustrator so gründlich schon bearbeitet hatte. Dieser Stoff schien ihm ergiebig genug, um eine Reihe von Historienbildern daraus zu gestalten. Die begebenheitslosen Zustandsschilderungen wagte er gar nicht vor das Auge des Publikums zu bringen. Er stand, wie alle seine Zeitgenossen, unter der Zwangsvorstellung, beim Geschichtsmaler finge der Künstler recht eigentlich erst an. Den Beweis geben uns nicht nur die Friedrichsbilder, sondern auch die Worte eines Briefes, den Menzel im Jahre 1847 seinem Freund Arnold über dessen Sohn, der Maler werden wollte, schrieb. Es heißt darin: „Mit diesen Fähigkeiten und Eigenschaften nun, die er bis jetzt vor der wirklichen Natur gezeigt hat, kann er ein vortrefflicher Portrait- und Landschaftsmaler werden. Das halte ich nicht etwa für wenig. Fragen Sie aber weiter nach den ideellen Qualitäten, ich meine zu Darstellung von Begebenheiten aus Geschichte oder Gegenwart, kurz Historienmalerei, so kann ich nach bis jetzt an ihm Beobachteten noch kein Urteil über ihn wagen. Er hat dazu noch nicht geistigen Stoff empfangen, welchen, davon ihm's Blut zu brennen anfängt; aus Bibel, Geschichte, Mythologie. Das muß hier den Stab vorstellen, der an den Fels schlägt. Er ist noch sehr unwissend. Namentlich muß er sich für's erste auf alte Geschichte werfen. Griechen und Römer. Ist gleich ihre Geschichte für die Historienmalerei der Gegenwart, deren Recht aufs entschiedenste geltend gemacht werden muß, kein lebender Gegenstand mehr, so sind ihre kriegerischen und politischen Charaktere doch ein viel zweckmäßigerer." Menzel zweifelt also, wie man sieht, daß der Maler, der ein Bildnis, eine Landschaft

malt, „ideelle Qualitäten" entwickeln kann; er wußte nicht, daß der Maler des „Balkonzimmers", der Zeichner des Mutterbildnisses ein viel reinerer und stärkerer Idealist gewesen war als der Maler der „Tafelrunde" oder des „Flötenkonzerts". Es sollte Historie sein. Aber, trotz „Griechen und Römer", moderne Historie. Das brachte ihn dem historischen Genre nahe; das ließ ihn seine Illustrationen nunmehr ausführlich in die Ölfarbentechnik übersetzen. Da sein Plan, die Welt seines Helden Friedrich in einer langen Reihe von Bildern lebendig werden zu lassen, gleich zu einem starken Erfolg führte, glaubte er auf dem rechten Wege zu sein. Dieses wunderliche große Talent glich ja nun einmal ein wenig dem Hans im Glück des deutschen Märchens: er gab seinen Besitz immer für etwas Geringeres dahin und glaubte wunder dadurch reicher geworden zu sein.

Das erste der Friedrichsbilder war die „Bittschrift". Menzel schrieb davon an den Freund Arnold: „Ich bin soeben im Begriff eine neue Arbeit zu beginnen, d. h. vor der Staffelei, die, gibt's Gott, das Saatkorn einer langen Ähre werden soll." Dieses Bild war eine Art von Versuchsballon, wie man das illustrativ Gedachte in Öl malen und auf ein großes Format bringen könne. Denn auch dieses ist bezeichnend, daß nun plötzlich das Format größer wird: es wächst ins Museumsformat hinein. In dieser „Bittschrift" und in fast allen andern Bildern des Zyklus sieht man stets einen innern Kampf: einmal wollte Menzel den illustrativen Vorwurf peinlich genau veranschaulichen und anekdotisch beleben; zum andern aber wollte sich auch der Maler künstlerisch ausleben, weil sich das malerische Ingenium doch nun einmal nicht ganz unterdrücken ließ. Dadurch ist in diese Bilder das Kompromiß gekommen; es ist aber auch geschehen, daß in denselben Bildern der genaue Schilderer und der freie Maler getrennt nebeneinander arbeiteten. Irgendwo sind in diesen Werken fast immer schöne Stellen. Nur sind sie nie ausschlaggebend; sie verstecken sich vielmehr und wollen aufgesucht sein. Der alte Menzel hat seinen Irrtum geahnt, als er einem Besucher eine herbe Kritik seines „Flötenkonzerts" gab und sagte, er habe das Bild eigentlich nur des Kronleuchters wegen gemalt.

Das Bild, das Menzels Ruhm als Maler Friedrichs des Großen begründete, ist die „Tafelrunde". Zugrunde liegt dem Bild der schöne Holzschnitt aus dem Kugler-Buch (S. 19). Beim Vergleich dieser Illustration mit dem Bild kommt man zu der

Rüstungen, 1866. Deckfarbe.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

peinlichen Feststellung, daß der kleine Holzschnitt höher steht als das große Bild. Wahrhaft schön als Malerei sind in dem Bild nur einige Nebensächlichkeiten, wie die Stühle im Vordergrund oder der außerordentlich fein gemalte Windhund. Alles andere ist einzeln gemalt und ängstlich durchgeführt. Dadurch fehlt eine künstlerische Gesamtstimmung. Die Gebärden wirken starr und matt, trotz der anekdotischen Belebtheit des Sujets, und die Farbe ist ins Bunte geraten. Die Malerei herrscht nicht, sie dient befangen einer erzählenden Absicht. Der lebendige Kolorismus der früheren Bilder ist einem unmalerischen Kolorieren gewichen, statt der Tonigkeit gibt es nur ein Nebeneinander von Lokalfarben, und Licht und Luft sind nur noch berücksichtigt, um die Illusion zu unterstützen. Dieses war nicht mehr ein Malen aus der Anschauung und auch nicht aus der Erinnerung, sondern ein Malen aus dem Wissen, aus dem Schulmäßigen heraus; es bereitete nicht mehr den Impressionismus vor, sondern die Schlachtenmalereien handwerksmäßiger Akademiker. Der Akademiker auch in Menzel tritt in diesem Bild hervor. Über den Maler siegt der Historiker, wo doch zehn Jahre früher der geniale Illustrator so ganz über den Historiker zu siegen verstanden hatte.

Malerisch mehr vertieft ist das „Flötenkonzert" (S. 141). Auch dieses ist ein Werk gedanklicher Atelierkunst; doch führte das Atelierstudium in diesem Falle zu wertvolleren Ergebnissen, weil das Entscheidende im Bilde, die abendliche Kerzenbeleuchtung, recht eigentlich ein malerisches und obendrein ein für Menzels Begabung passendes Problem war. Dem Studiengenie Menzels ist es in diesem Fall darum gelungen, einen überzeugenden und schönen, wenn auch zu wenig differenzierten Gesamtton in das Bild zu bringen, mit Licht- und Schattenpartien wirkungsvoll zu komponieren und die einzelnen Figuren als Träger der Beleuchtung gut zu placieren. Das Bild läßt kalt, aber man schätzt es doch als ein Werk guter Malerei. Bester Krüger ist zu einer fast holländischen Stilkraft hinaufgeführt. In einigen Partien, wie in der graziös zuhörenden Gestalt der Markgräfin von Bayreuth auf dem Sofa im Hintergrund, siegt sogar das Geheimnis der atmosphärischen Erscheinung über das historische Personalinteresse. Am schönsten sind wieder Nebensachen: der Kronleuchter und Teile der Innenarchitektur. Mit einer gewissen Sonderfreude sind Einzelheiten, wie zum Beispiel das bunte Gewand der Prinzeß Amélie, gemalt. Die Köpfe sind durchweg

Missionsgottesdienst in der Buchenhalle bei Kösen, 1868.

schulmäßig geraten. Bei der Betrachtung dieses Bildes mag gleich darauf hingewiesen werden, welche Rolle in Menzels Lebenswerk überhaupt die Darstellung der Kerzenbeleuchtung, der künstlichen Helle und des Feuers spielt. Immer hat dieses malerische Problem ihn wieder beschäftigt. Die künstliche Beleuchtung hat ihn zur Darstellung gereizt in dem „Interieur mit dem Justizrat Maercker" (S. 53), in der „Abendgesellschaft" (S. 73), im „Flötenkonzert", in den beiden „Atelierwänden" (S. 151 und 197), im „Théâtre Gymnase" (S. 153), im „Fackelzug" (S. 157), in dem großen Friedrichsbild „Bon soir, messieurs!", in den Bildern aus dem Opernhaus, in den „Hofbällen" (S. 201) und in sehr vielen kleineren Ölbildern und Gouachen. Es ist ein rein malerisches Problem, das zu lösen Menzel sich immer wieder angeregt fühlte, von der Jugend bis ins hohe Alter. In diesem Zug kommt die Freude an der Flamme, am Glitzernden und Hellen und an aller nächtlichen Lichtromantik zum Ausdruck. Ein besonderes Interesse hatten, zum Beispiel, für Menzel die nächtlichen Schadenfeuer in Berlin. So oft er konnte eilte er mit Skizzenbuch und Tuschkasten hin und brachte stets eine wertvolle Augenblicksstudie heim. Meyerheim erzählt, daß Menzel mit dem Nachtwächter seines Reviers einen Vertrag geschlossen hatte, wonach der Wächter bei jedem nächtlichen Brand den Künstler wecken mußte. Daß Menzel in jedem Fall den Wirkungen der künstlichen Beleuchtung, der Feststellung des richtigen Lokaltons mit all seiner Gründlichkeit nachgegangen ist, läßt Zweifel nicht zu. Ein Berliner Maler, der als ein Schüler Menzels angesprochen werden kann, der verstorbene Warthmüller, korrigierte eine Zeitlang meine Malversuche. Als ich mich einst damit abquälte einen Gipskopf zu malen, der von einer Seite durch eine Kerze beleuchtet wurde, wies Warthmüller darauf hin, wie Menzel dergleichen zu studieren pflege: er hätte sich in seinem Atelier einen dunklen Verschlag gebaut, worin er Kerzen anzünde, um durch ein kleines Loch sodann den Effekt, den Lokalton, zu studieren. In fast allen Bildern, worauf künstliche Beleuchtung dargestellt ist, wird dieser Studienernst auch sichtbar. Freilich mit wechselndem Erfolg. In gewissen Werken — in den „Hofbällen", zum Beispiel, ist der Effekt zuweilen ins Wattige geraten. Nur selten ist das Beleuchtungsproblem entschlossen zur Hauptsache gemacht. Es kommen andere Motive und Probleme hinzu, und die Darstellungskraft zersplittert. Über diese Einzelergebnisse hinaus aber hat Menzel als Maler der Kerzenbeleuchtung mehr

gewagt und versucht, als irgendein anderer deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts. Ihm hat etwas wie ein Impressionismus, wie ein Pleinair des künstlichen Lichtes vorgeschwebt; ihn beschäftigte dasselbe spezifische Malerinteresse, dem sich Manet und Degas später mit so vielem Glück hingegeben haben. — Dem „Flötenkonzert" folgten einige kleinere Bilder, „Friedrich der Große und General Fouquet" und „Friedrich und die Tänzerin Barbarina", von denen das erste für einen Pariser Kunsthändler gemalt worden ist, ein Zeichen, daß sich der internationale Markt bereits zu interessieren begann. — Auf dem 1854 gemalten über zwei Meter breiten Bild „Friedrich der Große auf Reisen" bricht das Maltalent an zwei Stellen in verschiedener Weise durch: einmal in der hellen, atmosphärisch reichen Landschaft des Hintergrundes und zum andern in dem dekorativen Gewand der links vorn sich verneigenden Dame. Diese Schönheiten wirken aber so zufällig, daß sie das Bild nicht retten können, sie gehen unter im Trubel der Begebenheit,

Blick von einem Balkon des Schlosses in Berlin, 1863.

die künstlich kompliziert worden ist, um die Erzählung zu bereichern. — Ein schwaches Repräsentationsbild ist die „Huldigung der Stände"; unerfreulich, schon durch die unmotivierte Größe, ist sodann die „Begegnung Josefs des Zweiten mit Friedrich". Menzelisch ist darin eigentlich nur noch die ekstatische Bewegung des jungen Kaisers, das „Chargierte" in der Auffassung der Hauptgruppe, das an das vorhin erwähnte Bild „Gustav Adolf, seine Gattin empfangend" unmittelbar erinnert. — Auch die große Schilderei „Bon soir, messieurs!" ist, trotz der Vorteile, die das Lampenlicht dem Maler bot, rein akademisch gemalt. Zwischen diesen Bildern liegt aber eine bei weitem glücklichere Arbeit: die Darstellung der nächtlichen Schlacht bei Hochkirch. Der Gegenstand, die unsichere Beleuchtung, der Tumult der Schlacht: alles war geeignet den Maler zu interessieren. Umsomehr als der durch die Reihe der Kämpfer sprengende Friedrich mehr als sonst Nebenfigur ist (S. 145). Dieses Werk hat Einheitlichkeit; das Ölfarbene ist durch die Stimmung überwunden. Nur die gemalten „Soldatenstudien" im Vordergrund stören. Dieser Leistung wäre das unfertig gebliebene große Bild „Friedrichs des Großen Ansprache an seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen" wahrscheinlich nahe gekommen, wenn es vollendet worden wäre und wenn Menzel im Unmut nicht vieles des schon Vollendeten hätte abkratzen lassen. Wie das Bild in der Nationalgalerie nun dahängt, der ergänzenden Phantasie Spielraum lassend, ist, neben viel Akademischem, eine gewisse Gewalt darin. Man ahnt einen großen Maler in der Schneelandschaft des Hintergrundes. — Einige kleinere Gouachen und farbige Zeichnungen finden ihren Platz ebenfalls in der Reihe der Friedrichsbilder. Sie gehören aber zum Schwächsten was Menzel gemacht hat. Nur der „Hofball in Rheinsberg" sucht dem Kerzenglanz und dem Menschengewoge wieder mehr malerische Wirkungen abzugewinnen. Wie schädlich diese Arbeitsweise auf Menzels Talent gewirkt hat, davon werden für alle Zeiten die zehn Bilder, die den Gesamttitel „Das Fest der weißen Rose" tragen und die ein zu Ehren der Kaiserin Alexandra von Rußland 1829 in Berlin veranstaltetes Fest verewigen sollen, Zeugnis ablegen. Aus diesen aquarellierten Albumblättern ist alle Natur verschwunden, es bleibt nur ein gekünsteltes Theater. Wer den Maler nicht kennt, würde ihm hiernach kaum Talent zutrauen dürfen.

An den Friedrichszyklus schließen sich ein paar Verlagsunternehmungen an, worin die Studien wieder einmal verwertet werden sollten. 1852 zeichnete Menzel zweiunddreißig

Holzschnitte zu dem Werk von Lange „Die alte preußische Armee", und 1856 erschienen zwölf in Holz geschnittene Bildnisse „Aus König Friedrichs Zeit, Kriegs- und Friedenshelden". In allen diesen Arbeiten gibt es herrliche Stellen, die nur einem Meister gelingen konnten, und die zum Besten gehören, was deutsche Zeichenkunst jemals hervorgebracht hat. Als Ganzes aber ist Menzels Herz nicht bei der Sache gewesen. Trotz aller Sorgfalt ist eine Atmosphäre von Gleichgültigkeit zu spüren; das Interesse für

Handstudie, 1864. Deckfarbe.

Friedrich erscheint so ausgenutzt, daß an die Stelle der ersten Begeisterung eine unendlich gewissenhafte Gewohnheitsmäßigkeit getreten ist. In dieser Zeit, um 1857, erschien endlich auch das mühselige Armeewerk.

Zu den unerfreulichen Taten der fünfziger Jahre gehört endlich auch das naturalistisch übertreibende Transparent „Christus im Tempel", das in lauter einzelne Charakterstudien unorganisch auseinanderfällt. Überhaupt beginnt in diesen Jahren schon das

unmittelbar aus dem Leben genommene Motiv sich anzukündigen. Den „lateinischen Gedichten", wie Menzel selbst die Friedrichsbilder später einmal genannt hat, folgte das moderne bürgerliche Motiv. Am deutlichsten kündigt sich diese neue Stoffwelt an in dem Genrebildchen „Nach durchfahrener Nacht". Es ist das Innere eines Eisenbahnabteils zweiter Klasse geschildert. Ein wüster Kerl schläft mit schräg aufgestülptem Hut in den Polstern, seine Frau blickt verzagt durch das Fenster, und allerhand Reisegepäck liegt unordentlich umher. Menzel begann mit diesem Bild die Reihe seiner Augenblicksschilderungen aus der Gegenwart, die irgendeine Geschichte erzählen sollen. In diesem Fall hat er mit einer liebenswürdigen duldenden Frau einen viehischen Mann zusammengekuppelt. Er hätte das Bild auch „Unglückliche Ehe" oder „Einsam" oder sonstwie nennen können. Ausgeführt ist das Werk ganz illustrativ. Es ist sehr unerfreulich. Und doch konnte nur Menzel es machen. Der Mann ist fast Karikatur, doch ist er es unbeabsichtigt. Menzel begann die Dinge damals so forciert zu sehen, er begann das Leben bissig zu glossieren, während er meinte, es objektiv zu schildern.

Was den Fall Menzel in den fünfziger Jahren aber ganz phantastisch erscheinen läßt, ist der Umstand, daß neben diesen offiziellen Bildern, die, im Verein mit den vielen Studienzeichnungen dazu, schon eine riesige Arbeitssumme darstellen, noch eine Anzahl anderer Bilder und Zeichnungen entstanden sind, die Menzel wieder wie nebenbei, wie zur Erholung von peinlichen Anstrengungen gemacht hat und in denen sich jenes malerische Ingenium erhalten hat, daß sich in den vierziger Jahren in den vielen kleinen Zustandsschilderungen offenbart hatte. Auch diese Arbeiten hat Menzel im Atelier zurückgehalten. Sie unterscheiden sich von den schönen Versuchen der vierziger Jahre in mehr als einem Punkt. Sie sind durchweg repräsentativer und äußerlich importanter. Und dann: sie sind im wesentlichen nach der ersten Pariser Reise im Jahre 1855 entstanden. Das will sagen: es sind Ergebnisse der ersten Berührung Menzels mit französischer Malkultur. Von den Friedrichsbildern sind sie durch eine Welt getrennt; sie sind nicht „fertig" im Sinne der Historienbilder, aber sie sind es dafür im Sinne des überzeitlichen Kunstgefühls.

Die „Atelierwand" (S. 151) ist noch vor der Pariser Reise gemalt. Es ist eine Studie bei Lampenlicht. Wahrscheinlich war Menzel betroffen von der monumentalen Wirkung der grell beleuchteten, starke Schlagschatten werfenden Gipsglieder auf der gelb getünchten Wand, und er setzte sich ohne viel Überlegung hin, um den Eindruck festzuhalten.

Badende Knaben in der Saale bei Kösen, 1865. Deckfarbe.

Es ist ihm gelungen, das Monumentale des Sujets rein malerisch auszudrücken. Ganz hat sein Witz auch hier nicht geschwiegen. Er äußert sich darin, daß die Arme so aufgehängt sind, als gehörten sie einer kompletten menschlichen Figur an. Dieser Scherz ist ja später von Menzel ausführlicher oft wiederholt worden, als er die Rüstungsstudien malte. Vielleicht reizte Menzel auch malerisch nur das, was er die „pikante Beleuchtung" nannte; im Resultat aber ist das Unbewußte dann mächtiger gewesen als die Absicht und hat gemacht, daß der Gegensatz von kalten und warmen Tönen, von zeichnerischer Plastik und farbiger Fläche zu einer künstlerischen Wirkung bedeutender Art gesteigert worden ist. — Ein Reflex des ersten direkten Zusammentreffens mit der französischen Malerei ist erkennbar in dem Bildchen „Polizist und Dame im Tuileriengarten" (S. 155). Es ist eine flüchtige Improvisation, und doch enthält die Darstellung etwas malerisch Erschöpfendes. Man denkt von fern an Daumier und weiterhin an

Manet. Gemalt ist das Bild mit den sparsamsten Mitteln. — Ein Gegenstück dazu ist die Gouache „Geistlicher und Polizist im Gespräch". Auch diese Gelegenheitsarbeit beweist, daß Menzel alles konnte, was er wollte. Zum Nachteil ist ihm dieses so oft geworden, weil er selten nur klar wußte, was er hätte wollen müssen. — Das wichtigste Ergebnis des Pariser Aufenthalts ist das 1856 aus dem Gedächtnis gemalte „Théâtre Gymnase" (S. 153). Neben dem „Balkonzimmer" ist dieses Werk ein Hauptbild Menzels. Wie ein wunderbares Kleinod steht es da in der deutschen Malerei zwischen 1850 und 1860. Von erstaunlicher Weisheit ist die Farbenorganisation. In den Logenwänden ist der volle Klang der vom Abendlicht bestrahlten Lokalfarbe gegeben; von dort fließt die Harmonie durch den ganzen Zuschauerraum, in den Köpfen aufblitzend und abklingend, von den Dunkelheiten zugleich aufgelöst und zusammengehalten. Der Standpunkt konnte nicht glücklicher gewählt werden. Die schräg im Bild stehenden Bankreihen und die Linie der Rampe geben den Schatten gewissermaßen die Kompositionsgrenze. Die Situation auf der Bühne ist nicht im geringsten dramatisch behandelt; sie ist nur ein Teil der allgemeinen Zustandsschilderung. Wie ein Edelstein steht in dem lebendigen Wogen von roten, gelben und braunen Tönen das Blau des Kleides der einen Schauspielerin. Diese Nuance war ein Wagnis, aber ein so künstlerisches, daß es aufs höchste anregend wird. Hier war Menzel ein Kolorist, die Farbe wurde ihm zur Valeur und die Valeur zur Farbe. Daneben ist das Bild ein Stück wunderbarer Primamalerei (Was Menzel später, kurz vor seinem Tode, noch in die Gestalten der Zuschauer hineingemalt hat, stört nicht). Welche Fülle von Talent war doch in diesem merkwürdigen Mann; wie unbekümmert und kühn war er beim Malen dieses kostbaren Werkes, wie hingerissen war er in der Erinnerung noch vom Erlebnis des Auges! — Ein schönes, wie im Vorübergehen gemaltes Bild ist auch der „Fackelzug" von 1858 (S. 157). Dieses Nachtbild erscheint wie vor der Natur gemalt und enthält doch das Wesentliche, wie das Gedächtnis es bewahrt. Die Technik ist in diesem Bild etwas mühsam, sie hat etwas Geknetetes. Aber durch all das Ölfarbene hindurch wirkt das absolut Treffende der Situation, der Beleuchtung und der Stimmung. — Malerisch kräftig zusammengehalten und mit einer gewissen Monumentalität schräg aufgebaut ist auch die bewegte Menge eines „Bauerntheaters" (S. 159), das in einer Scheune eingerichtet ist, durch deren Bretterwände blendend die Sonnenstrahlen fallen und mit

Straße bei Nacht. Deckfarbe. Aus dem „Kinderalbum“.

der von Einzelformen erfüllten Dämmerung streiten. Was Menzel in allen solchen Motiven reizte, war immer der Effekt, die „pikante Beleuchtung“; aber sie wurde ihm in solchen Gelegenheitsarbeiten zu einem ernsten künstlerischen Problem.

Neben diesen schönen Einzelbildern stehen ebenso bedeutend eine Reihe von Zeichnungen. Nach welcher Richtung die Anschauung den Zeichner in dieser Zeit zog, davon gibt ein

vom 22. Dezember 1851 (oder 1856) datiertes Blatt, worauf die um den Flügel versammelte Familie dargestellt ist, in imponierender Weise Kunde (S. 161). Man muß den Stil dieser Zeichnung impressionistisch nennen, denn auf Detaillierung ist verzichtet, und die „lebenden Punkte" sind mit großer Sicherheit herausgeholt worden. Glänzend ist der Raum gegeben; oder vielmehr er ist von selbst da, weil die Tonwerte so richtig getroffen und gruppiert sind. Mit leichten Hinweisen ist das Stoffliche des Fleisches, der Haare, des Gewandes und des Flügels umschrieben. In dieser leichten Bleistiftzeichnung ist mehr Farbe, mehr Malerei als in den Friedrichsbildern. Der Stil ist ein anderer als in dem vierzehn Jahre früher gezeichneten Meisterbildnis der Mutter; doch ist er noch freier, noch farbiger und größer. Aus Wischtönen und leichten, unendlich geistreich lebendigen Strichen baut sich die Lebensstimmung einer ganzen Familie auf. — In den Jahren um 1860 und später werden die auf den Seiten 158, 163, 164, 165 abgebildeten Zeichnungen entstanden sein. Von ihnen läßt sich nur im Ton höchster Bewunderung sprechen. Diese Sicherheit, mit flüchtigem Blei erschöpfend zu charakterisieren und das Leben handschriftlich einzufangen, ist des größten Meisters würdig. Mit einem Nichts ist eigentlich alles ausgedrückt. Die besten Japaner haben nicht schärfer zu sehen und knapper zu zeichnen verstanden. Es sind nur wenige Beispiele aus der Fülle. Menzel war in dieser Zeit im Besitz jener geheimnisvollen Hieroglyphe, in der wie mit einem Strich alle möglichen Beziehungen und Einzelzüge umschrieben erscheinen; er kennt die Zauberformel, die Proteus, den ewig sich Verändernden, in dauernde Gestalten bannt.

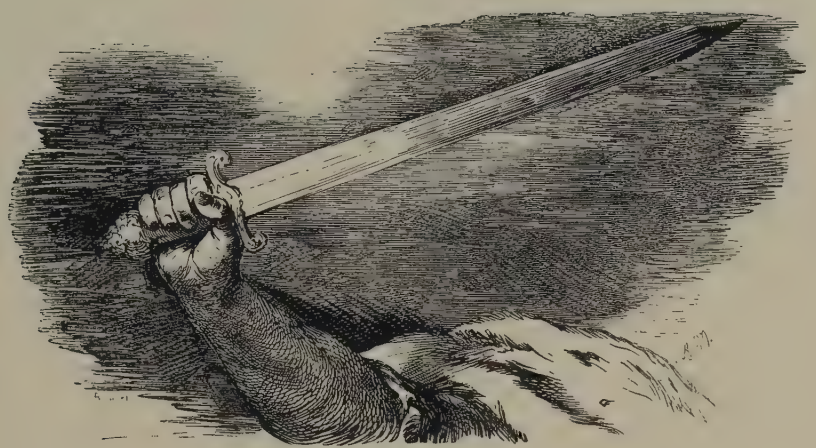
Dem rein technischen Interesse des Graphikers verdanken in den fünfziger Jahren die sechs Blätter der „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" ihre Entstehung. Sie sind sehr ungleich und haben mehr Kuriositätswert als daß sie ein rein künstlerisches Interesse erweckten. Menzel hat in diesem Fall das Seltene und Seltsame einer nicht von ihm erfundenen aber doch wiedererweckten und neubelebten Technik gereizt. Auch der Wunsch als Graphiker einmal malerisch breit zu arbeiten hatte Anteil. Sehr witzig erfunden und durchgeführt ist das Titelblatt, worauf die Schrift aus den benutzten Werkzeugen aufs geistreichste zusammengesetzt worden ist. Ganz konventionell in Erfindung und Ausführung sind die mit Reifen spielenden Rokokodamen. Auch die „Verfolgung" ist nur des technischen Experimentes wegen erdacht. Die „Dame am Kamin" ist so sehr achtzehntes Jahrhundert, daß sie fast wie ein französischer Stich wirkt. Das Bildnis,

Blick aus dem Fenster, 1867. Wasserfarbe.

ein Kniestück, ist zwar malerisch voll hingeschrieben, doch bleibt die Wirkung im Äußerlichen. Das eindruckvollste Blatt ist die Landschaft mit den „Gefangenen im Walde". Dort ist der Versuch gemacht, eine Wetterstimmung impressionistisch herauszubringen. Doch hat sich die Darstellung auch hier nicht ganz vom Technischen lösen können. Die „Versuche auf Stein mit Pinsel und Schabeisen" sind in jedem Fall wenig überzeugend. Sie sind nicht entstanden, weil der Künstler bestimmte Ergebnisse der Anschauung nur in dieser Technik ausdrücken konnte, sondern weil Menzel von der Technik als von dem Gegebenen aus dachte und nach irgendwelchen Motiven Ausschau hielt, die ihm verwendbar erschienen. Darum ist es Menzel niemals gelungen, die künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten der Lithographie oder der Radierung zu erweitern und zu vertiefen. Nur im Holzschnitt hat er wenn auch nicht neue Ziele gezeigt, so doch die alte Arbeitsweise erneuert und vergeistigt. Es ist sehr merkwürdig, daß es diesen Künstler ständig zum technischen Experiment zog, daß die technische Wirkung aber eigentlich nie zu einer künstlerischen Offenbarung Anlaß gab.

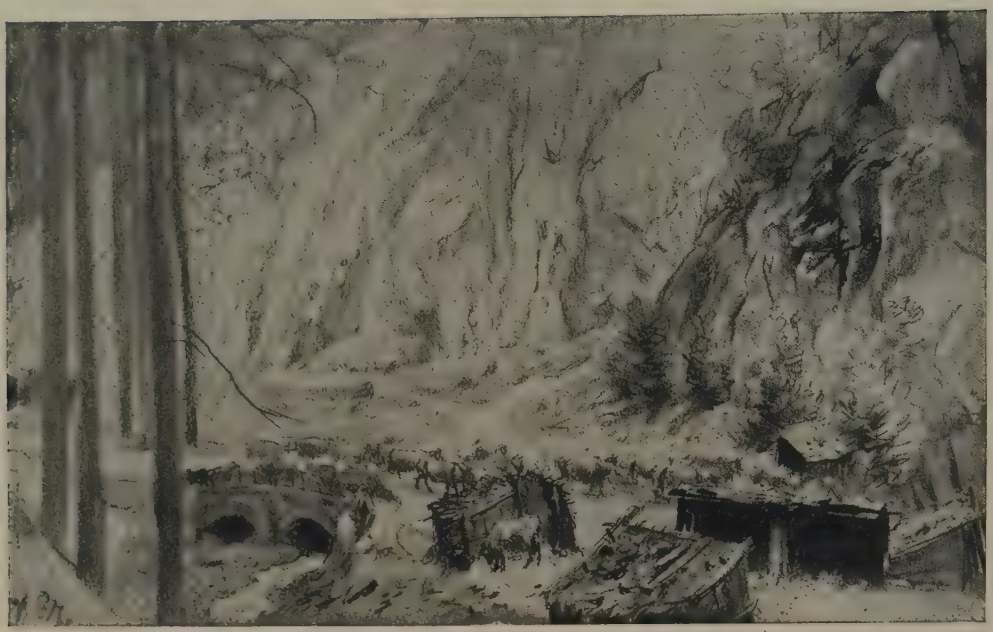
Die größten Graphiker sind immer die, die eine bestimmte Technik benutzen, um bestimmte vorgewollte Wirkungen zu erzielen, die die bisher geltenden technischen Konventionen vergewaltigen, die die Technik in einen neuen persönlichen Stil zwingen. So haben Rembrandt als Radierer und Daumier als Lithograph, so haben in neuerer Zeit Munch, Slevogt und andere gehandelt. Die vorgestellte künstlerische Wirkung muß eher da sein als der technische Gedanke. Bei Menzel war es aber umgekehrt. Er wandte sich der Radierung, der Lithographie, der Arbeit mit Schabeisen und Pinsel auf Stein zu, um die Technik auszuüben, und er dachte an das was er machen wollte erst, wenn die Vorbereitungen getroffen waren. Er griff zu irgendeinem Motiv. Ihm wurde das Radieren und Lithographieren darum nicht zu einer ihm notwendigen und natürlichen Sprache, nicht zu einer künstlerischen Handschrift. Er hat bewiesen, daß ein genialer Zeichner keineswegs auch von selbst ein großer Graphiker ist.

Zierleiste aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen". Holzschnitt.



Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“.
Holzschnitt.

Eine Folge des Ruhmes, den Menzel sich mit seinen Friedrichsbildern erworben hatte, war der Auftrag, die Krönung König Wilhelms in der Schloßkirche zu Königsberg am 18. Oktober 1861 zu malen (S. 167). Menzels Wesen war, wie wir gesehen haben, so geartet, daß er in diesem Auftrag ohne Einschränkung eine Ehrung sehen mußte. Er wußte es nicht, daß die Entwicklung des großen Talents in der neueren Zeit überall gegen die öffentliche Meinung, gegen die Kunstauffassung der Autorität und abseits vom Urteil der Zunft vor sich geht; er sah vielmehr in diesem Auftrag seine Krönung als Künstler und ging mit der ihm eigenen feurigen Gründlichkeit daran, dem ziemlich reizlosen Vorgang etwas Geistiges abzugewinnen und sich aus dem repräsentativen Geschichtsbild eine „künstlerische Aufgabe zu machen“. Er hieß den Auftrag willkommen, wie er ähnliche Aufträge gern angenommen hat und wie er sich selbst oft gewissermaßen Aufträge erteilt hat, um eine ihm unheimliche Künstlerfreiheit durch Pflicht und bestimmte Ansprüche an sich selbst einzugrenzen. Mit der Ausführung des großen Bildes hat Menzel mehrere Jahre verloren. Denn als verloren muß man sie bezeichnen, wenn man bedenkt, was Menzel in dieser Zeit Besseres hätte leisten können. Das Resultat seiner mühevollen Arbeit ist ja freilich im allerhöchsten Sinne respektabel, ja imponierend. Abgesehen davon, daß er spielend fast die sehr schwierige Aufgabe gelöst hat, eine so große Menschenmenge nur glaubwürdig in einem Raum



Landstraße bei Harzburg, um 1867. Bleistiftzeichnung.

unterzubringen, daß ihm die Darstellung des Raumes gelungen ist, trotz der vielen portraitähnlichen Figuren und trotz einer Komposition, die durch die zweckhafte Verdeutlichung alles einzelnen etwas Befangenes haben mußte — und abgesehen davon, daß nur die äußerste Beherrschung des Handwerks mit einer solchen Arbeit überhaupt fertig werden konnte, ist es Menzel geglückt, dem Bilde Einheitlichkeit und Stimmung zu geben und ihm eine vergeistigende Atmosphäre zu verleihen, die insofern etwas Altmeisterliches hat, als mit diesem Wort am besten das organische Zusammengewachsensein aller Teile ausgedrückt wird. Das Riesenbild (3½ zu 4½ Meter) ist eine Meisterarbeit handwerklicher Weisheit geworden. Das historisch Gegebene ist durch freie Gruppierung, durch die Wahl des Standpunktes und durch die Lichtführung so frei behandelt worden, wie es immer anging, ohne den Charakter des Dokumentarischen zu schädigen. Das alles läßt umsomehr aber nur erkennen, daß ein großer Künstler es hier in bewunderungswürdiger Weise verstanden hat, einen Kompromiß zu schließen. In Wahrheit war Menzel zu schade für solch ein Paradestück. Über hundert ausgeführte Einzelstudien nach den Köpfen der Teilnehmer hat Menzel im Laufe einiger Jahre gemalt. Unter diesen Studien sind einige wenige, die den prachtvollen Zug des

Hofinneres, 1867. Waſſer- und Deckfarbe.

Bleistiftstudie, 1870.

hier abgebildeten Beispiels haben (s. Titelbild); im allgemeinen aber hat Menzel, unter der Zwangsvorstellung stehend, die Ähnlichkeit genau treffen zu müssen, sich mit diesen Studien entschieden der registrierenden Darstellungsweise eines Anton von Werner, das heißt der akademischen Auffassung genähert. Hier und da wäre Menzel in den Portraitstudien mit Anton von Werner zu verwechseln, wenn nicht überall doch auch die eigentümliche Grazie der Handschrift und die Freude am Unterstreichen des Charakteristischen sichtbar würden.

Nichts kann bezeichnender sein für Menzel als der Umstand, daß er während der Arbeit am Krönungsbild an einigen kleineren Bildern und Zeichnungen nebenbei gearbeitet hat, wie um sich von der großen Pflichtarbeit auszuruhen und zu erholen, und daß diese anspruchslosen Werkchen wieder kleine Meisterarbeiten geworden sind und in ihrer Art wichtiger für die Kunst als das große Repräsentationsbild. In erster Linie gehören zu diesen Arbeiten der Zwischenpausen eine Reihe schöner Deckfarbenstudien nach Rüstungen, die in dem Garde du corps-Saal des Königlichen Schlosses, wo Menzel sein großes Bild malte, beiseite gestellt worden waren, so daß der ausruhende Blick des Künstlers wie von selbst darauf fiel. Zum Teil sind diese Blätter rein gegenständliche Studien; in einigen Fällen hat Menzel die leeren Panzerhülsen aber auch

so aufgestellt und gruppiert, daß sie wie lebendig agierende Krieger erscheinen. Das ist ein geistreicher Scherz, ein ganz menzelischer Einfall; es ist das Witzige aber so vollkommen in breite, saftige Malerei übersetzt, daß der humoristisch groteske Gedanke vor der malerischen Wirkung zurücktritt. Ganz überzeugend ist der stumpfe Metallton der Rüstungen und die von Glanzlichtern belebte schwärzliche Tonigkeit herausgebracht, und unübertrefflich ist die Zeichnung der Eisengelenke. Am schönsten ist das Bild, das der Hamburger Kunsthalle gehört (S. 171). Zwei Handstudien, die ebenfalls aus dieser Zeit stammen, sind so gemalt, daß sie fast unheimlich berühren. Es ist als

Beethovens Sterbezimmer, 1874. Bleistiftzeichnung.

sähe man Werke eines kunstvollen Gnomen. Besonders das hier abgebildete Beispiel (S. 177) ist ein wahres Wunder miniaturhafter und doch breiter, objektiver und doch leidenschaftlicher Naturschilderung. In diesem Porträt einer Hand steckt die Charakteristik eines ganzen Menschen — es ist wie ein Selbstbildnis Menzels. Schon der Gedanke so etwas zu malen und soviel Kraft darauf zu verwenden, ist wie ein unverwischbarer Charakterzug. Blitzartig wird in solchen Arbeiten das tiefe Künstlertum Menzels beleuchtet, der fast dämonische Kampf mit der Natur, das Monumentale und zugleich Fatalistische seines Naturalismus. Diese Hand könnte ein Holbein mit Stolz seinem

Lebenswerk einreihen. — Ein merkwürdiges, moderne Anschauungsformen vorwegnehmendes Bildchen ist sodann die Erinnerung an eine Erholungsreise im Sommer 1865, die Gouache „Badende Knaben in der Saale bei Kösen" (S. 179). Liebermann hat einige Jahrzehnte später dieses Motiv oft behandelt. Die Bewegungen der nackten Knabenkörper sind bei Menzel nicht so einfach wahr wie bei Liebermann, sie sind forcierter, illustrativer; doch ist entschieden der Wille zu spüren, nackte Körper zu zeigen, wie sie in Luft und Licht erscheinen, Landschaft und Gestalten impressionistisch zusammenzuarbeiten. Dieser Erinnerungsimpressionismus flackerte auf zu einer Zeit, als in Deutschland keiner das Lichtproblem der neuen Malerei schon ahnte, als selbst in Frankreich der Impressionismus noch mit Zügen der Altmeisterlichkeit beschwert war. — Ein reizendes Bildchen, das während der Arbeit am Krönungsbild entstand, ist ferner der „Blick vom Balkon des Königlichen Schlosses" (S. 175). Der Maler ist von der anstrengenden Historienarbeit aufgestanden, sieht auf den grünenden Lustgarten hinab und erblickt durch die Balkontür den lieblichsten Ausschnitt: ein Fragment prächtig schwerer Barockarchitektur, eine Säule, ein Stück Karyatide, einen Teil des Balkonplafonds und ein schräg durch den Ausschnitt laufendes Eisengitter, dahinter einen Sommerhimmel und grüne Bäume; auf dem Gitter aber sitzt ein kleiner Vogel und singt selbstvergessen den schönen Tag an. Das Bild wirkt der Empfindung nach wie bester Schumann, lyrisch einfach und zugleich von einer gewissen Pracht im Ausdruck, zu Herzen gehend und auch reizvoll dekorativ. Der Menzel dieses Bildes verrät das kindlich Liebenswürdige seiner Gemütsart.

In diese Jahre fällt auch der Beginn der Gelegenheitsarbeiten am „Kinderalbum", das den Kindern der Schwester, die sich 1859 mit dem Musikdirektor Krigar verheiratet hatte, gewidmet ist. Niemals haben Kinder solch ein Bilderbuch besessen. Es enthält vierundvierzig in Deckfarbe ausgeführte Blätter, wovon die letzten freilich erst 1883 entstanden sind. Auch sind alle Arbeiten im Jahre 1883 überarbeitet worden. Trotzdem hierdurch in viele der Blätter das Überhäufte und Spitze des späten Menzelstils kommen mußte, ist andern Zeichnungen doch der Reiz der genialen Gelegenheitsarbeit bewahrt geblieben. Diese gehören nun zum Besten, was Menzel uns hinterlassen hat. Zumeist sind es Szenen aus dem Zoologischen Garten; doch tauchen dazwischen willkürlich auch Straßenansichten, Gartenszenen und landschaftliche Motive auf. Die Tierdarstellungen ragen

Illustration aus Kleists „Zerbrochenem Krug", 1877.
Holzschnitt.

hervor durch die japanische Schärfe, womit momentane Bewegungen der Tiere festgehalten worden sind. Alles was der gerühmte Liljefors jemals gemacht hat, ist hier weit übertroffen. Der schnelle Blick für das bleibend Charakteristische ist zwingend, selbst dort wo Menzel die Bewegung forciert hat, liegt eine scharfe Beobachtung dem Übersteigerten zugrunde. Man sehe, zum Beispiel, das Blatt „Moritzhof", wo dargestellt ist, wie eine Dame ein zahmes Reh anlockt, und weiter hinten ein bärtiger Mann mit der Zigarre im Munde, die Hände in den Hosentaschen, etwas flegelhaft sich vom Tisch entfernt. Das scheue Zurückzucken des Rehs und das Sich-gehen-lassen des Mannes sind frappant gegeben. Ein sehr schönes Blatt ist das „Abgebrochene Haus" (S. 201). Die Wahl des Motivs ist so kühn wie witzig, die Durchführung ist aufs höchste anmutig. In unsern Tagen sind solche originellen Motive mit dekorativem Spiritualismus von Karl Walser gemalt worden. Dem an sich unerfreulichen Anblick eines halb abgerissenen Hauses ist ein malerischer Reiz abgewonnen worden, ein pikanter Kolorismus, den man nicht wieder vergißt. Dieses ist moderne Malergesinnung bester

Art. Zweck und Format der Blätter des Kinderalbums machen, daß das leicht Illustrative, das sich überall hineinmischt, nicht stört; im Gegenteil, das Bilderbuchartige bringt Menzels genialen Malereisprit erst zu voller Geltung. Auch in diesem Fall hat das Unoffizielle der Arbeit den Künstler innerlich frei und unbefangen gemacht. Er hat es in gewissen Darstellungen erreicht — Fasanen, Eidechsen, Zwergpapageien im Bauer usw. —, die Farben und Formen gefällig leicht durcheinander zu werfen und über den Gegenstand die Stimmung zu stellen. Über das unmittelbare Sujet geht er weit immer hinaus. Bis zur Schilderung einer Abendstimmung ist das „Storchnest" getrieben; und die „Straße bei Nacht" (S. 181) ist ein Meisterwerk abendlicher Stimmungsmalerei. Die Wahrheit funkelt in allen diesen Blättern zierlich und kostbar, als sei sie mit Edelsteinen geschmückt; es ist dieses Album so voller Laune und Temperament, so voll von Naturliebe und Lebenspoesie, daß es als ein Dokument des Talents und des Menschentums Menzels und zugleich als eine höchste Äußerung der deutschen Kunst im neunzehnten Jahrhundert für alle Zeiten seinen Rang behaupten wird. Über ihren Zweck hinaus geben diese Meisterzeichnungen für Kinder Kunde davon, wie ein ganzes Geschlecht in seinen glücklichen Augenblicken die Natur und die Umwelt seines Lebens sah.

Illustration aus Kleists „Zerbrochenem Krug", 1877.
Holzschnitt.

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen".
Holzschnitt.

Um 1870 beginnt die letzte Schaffensperiode. Es bildet sich ein neuer Stil der Darstellung aus. Dieser Stil geht einerseits zurück auf die neue Stoffwelt und andererseits auf die formale Vortragsweise. Von der historischen Malerei, von den Friedrichsbildern wandte Menzel sich entschlossen den Erscheinungen seiner Gegenwart zu. Das Krönungsbild ist etwas wie die glänzend instrumentierte Ouverture zu dieser neuen Epoche eines bewußten Realismus. Wie ein Dramatiker, der in der Jugend historische Dramen gedichtet hat und seine Stoffe im höheren Alter dem bürgerlichen Leben entnimmt, so begann Menzel nun das Zeitalter Wilhelms des Ersten in einer langen Reihe von Bildern festzuhalten. Dem Stoffe nach lassen sich alle Bilder dieser Jahrzehnte in zwei Gruppen teilen: in Darstellungen des gesellschaftlichen Lebens und des Volkslebens. Zur ersten Gattung gehören vor allem die Schilderungen von Hofbällen, zur zweiten gehören die Bilder aus Gastein, Kissingen und Verona, die Darstellungen von Pariser und Berliner Straßen, von Werkstätten und menschenvollen Restaurants. Die Malweise ist in allen diesen Arbeiten grundsätzlich dieselbe. Man bezeichnet sie am besten, wenn man sagt, daß Menzel sich in dieser Zeit als ein Häufungskünstler gibt. Mit dem naiven Impressionismus der Frühbilder und der späteren Gelegenheitsarbeiten kann man diesen Altersimpressionismus nicht vergleichen. Auch hat Menzels Impressionismus nach 1870 kaum irgendwelche Beziehung zu dem, was zu gleicher Zeit in Paris und später in Deutschland mit diesem Wort bezeichnet wurde. Es handelt sich um eine ganz persönliche Form. In erster Linie brauchte Menzel zu seinem

Impressionismus etwas, dem jeder Maler von weniger großem Können ängstlich aus dem Wege geht: die Menschenmenge. Auf fast allen Bildern dieser Spätzeit sind Massen durcheinanderkribbelnder Menschen dargestellt. Zum andern brauchte Menzel irgendein Lichtproblem. Entweder war es das künstliche Kerzenlicht, wie auf den Gesellschaftsbildern, oder es war die vielfältig gebrochene Doppelbeleuchtung des „Eisenwalzwerks" und der verwandten Motive, oder auch es war der grelle Sonnenschein der Straße, wie auf den Bildern aus Verona und Kissingen. Menzel verfuhr nicht wie die andern Impressionisten: er ließ seine Gestalten nicht umfangen vom Licht, von der Stimmung, von der Farbe, vom Ton der Luft, er strebte nicht danach, die unpersönliche Bewegung des Lebens, die sich der Menschen nur als Werkzeuge bedient, zu malen. Auch er wollte zwar eine große Einheitlichkeit, ein Stimmungsornament aus Licht, Luft und Bewegung geben, aber er wollte dabei nicht von einzelnen Menschen und von dessen Psychologie absehen, sondern wollte beides zugleich: malen wie ein Impressionist und zeichnen wie

Erinnerung an den Garten des Luxembourg, 1872.

ein illustrativ das einzelne sittenkritisch schildernder Hogarth. Das Resultat ist sehr merkwürdig, es ist bei aller Künstlichkeit bewunderungswürdig. Es ist in den besten Bildern, vor allem in den Darstellungen der Hofbälle, wirklich eine künstlerische Einheitlichkeit hergestellt. Sie wurde erreicht dadurch, daß Menzel alle die vielen kleinen Gestalten miniaturhaft genau ausführte und individuell charakterisierte, aber auch keine einzige herrschend hervortreten ließ, indem er alles mit gleicher Sorgfalt und Genauigkeit behandelte, die Gesichter, die Gesten, die Roben, die Uniformen, die Wandspiegel, die Kronleuchter, den Kerzenschimmer, den Dunst, das Licht, die Ferne und die Nähe. Alles wurde berücksichtigt, an alles dachte Menzel. Der Erfolg ist, daß vor dem Auge ein unendliches Gewimmel von Formen und Tönen entsteht, daß die Dinge ineinanderfließen und daß in der Tat in mehr oder weniger zwingender Weise der Eindruck einer im Kerzenglanz sich drängenden Menge erzeugt wird. Man pflegte diese Bilder früher mit der Lupe Stück für Stück zu betrachten und rechnete dieses der Kunst Menzels hoch an. In der Tat könnte man auch von einem Lupenimpressionismus sprechen. Menzel hat nie gewagt, einen Eindrnck, wie er jäh und stark im Auge aufflammt, malerisch hinzuschreiben und ihm alles Detail zu opfern; aber er hat in seiner Weise doch nach der Impression gestrebt. Selbst in den Straßenszenen aus Verona und Kissingen, wo die einzelnen Personen und Gruppen ganz anekdotisch oft behandelt sind, ist dieses Streben noch zu spüren. Eine zittrige, schillernde, auflösende, punktierende und die Farben durcheinanderwirrende Technik dient diesem Malstil. Die Wirkung ist faszinierend. Die Gestalten sind zumeist so treffend beobachtet, das Gefühl für die Gesamtstimmung ist so lebendig, die Darstellung ist so reich und zart, so beweglich, vielfältig und die Anordnung so überzeugend, daß die Illusion jener Grenze sich nähert, wo die Vision zu wirken beginnt. Andererseits aber nähert sich die Wirkung auch den Wirklichkeitskonstatierungen Antons von Werner etwa. Das ist der ärgerliche Zwiespalt dieser Malweise. Auch hat die Farbe wenig Anteil an der Wirkung. Die Farbe war ja überhaupt Menzels schwache Seite. In den Massenschilderungen bleibt sie immer mehr oder weniger etwas Hinzugefügtes, etwas, das von der Atmosphäre nicht aufgesogen und umgewandelt wird, sondern das nur ein Mittel zum Akzentuieren bleibt. Menzels Altersimpressionismus ist im wesentlichen ein malendes Zeichnen. Selbst im unerfreulich Vermischten aber zuckt überall ein höherer gestaltender Wille auf,

Atelierwand, 1872.

Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

in jedem Bild sind schöne Stellen, und man denkt vor diesen merkwürdigen Werken oft: eine kleine Korrektur in der psychisch-physischen Organisation Menzels, und ein Meister aller Meister wäre dagewesen. Hinter der Fülle der Gestaltung sieht man wie in einer Vision die Meisterwerke, die entstanden wären, wenn Menzel seine ungeheuren Fähigkeiten ihrem Ewigkeitswert nach besser hätte ordnen können.

Die Reihe der Gesellschaftsschilderungen hat schon im Jahre 1862 begonnen mit dem Bild „Im Opernhaus". Diesem ersten Versuch folgte aber eine lange Pause. Als Programm trat die neue Art erst nach 1868 auf. Menzel war sowohl 1867 wie auch 1868 in Paris gewesen, war dort gefeiert worden, hatte einen Orden bekommen und hatte sich viel mit der offiziellen Kunst des zweiten Kaiserreichs beschäftigt. Arbeiten der Impressionisten hat er wahrscheinlich gesehen, aber sicher nur im Vorübergehen. Jedenfalls kam Menzel mit dem Ziel zurück, ein Maler seiner Zeit zu werden, etwa so wie Meissonier es war. Welchen Anteil Paris an diesem Entschluß gehabt haben muß, erkennt man wie in einem Gleichnis daran, daß Menzel 1867 schon einen „Nachmittag im Tuileriengarten" malte. Ferner weist darauf hin, daß er das „Restaurant auf der Pariser Weltausstellung" malte und auch hiermit den Versuch machte, die Darstellung einer wimmelnden Menschenmenge zu geben. 1869 entstand ein drittes Bild mit einem Pariser Motiv, der „Pariser Wochentag". Was auf diesem Straßenausschnitt alles vorgeht, spottet jeder Beschreibung; es ist diese Arbeit mehr ein Kunststück als ein Kunstwerk. Peinlich spürt man den Einfluß Meissoniers, den Menzel zur selben Zeit in seinem Atelier, umgeben von all dem kostbaren Ateliergerümpel, gemalt hat.

Während der Kriegsjahre 1870—71 hat Menzel sich recht still verhalten. Der Krieg selbst hat diesem preußischen Kriegsmaler nicht unmittelbar Stoffe geliefert. Die Schlachtenbilder überließ Menzel talentärmeren Kollegen; er selbst wahrte die Distanz zu den Dingen. Es gibt von ihm nur ein einziges Zeitbild: „Die Abreise König Wilhelms zur Armee". An dieser Arbeit haben der Wille, eine Gesamtstimmung zu geben, und die verdeutlichende, konstatierende Krügertradition gleichen Anteil. Nach 1871 begann Menzel dann die Reihe der Schilderungen von Hoffestlichkeiten. Das beste und ausführlichste dieser Bilder besitzt die Nationalgalerie, es ist das Ballsouper von 1878 (S. 205 u. 207). Alle Gestalten dieses Bildes wirken wie Portraits und sind

Der Wigwam auf der Weltausstellung in Wien, 1873.
Deckfarbe.

doch auch wieder mehr als Portraits: es sind Typen der Zeit. Und ihre Stellungen sind mehr als Augenblicksgesten, es sind frappant gesehene Augenblickserscheinungen mit Ewigkeitszügen. Die Wahrheit des Äußerlichen ist eine Wahrheit des Innerlichen geworden. Menzel sieht hier die Menschen nicht nur richtig, sondern er kennt sie, er hat ihnen in allen Nuancen nachempfunden und hat ihren Gestalten dadurch die ungemeine Richtigkeit und präzise Pointiertheit der Gesten gegeben. Nichts ist das Bild weniger als eine Momentphotographie. Hunderte von geistig verarbeiteten Einzelwahrheiten sind vielmehr mit erstaunlichem Können zusammengetragen; das Bild ist ein wohlgeordneter Anschauungsextrakt, in den die Lust am Seltenen und Absonderlichen überall hineinspielt. Zwanzig Bilder sind in ein Bild verschmolzen: das ist der Impressionismus Menzels. Daß bei so gehäuften Einzelmotiven malerische Einheitlichkeit erzielt worden ist, bleibt erstaunlich. Menzel beweist hier eine Instrumentierungskunst, wie sie kein anderer deutscher Maler des neunzehnten Jahrhunderts sein eigen nannte. Zuerst meint man, das Bild sei des Kerzenschimmers wegen, der tausendfältigen Gesamtstimmung wegen gemalt; dann fällt der Blick auf den Admiral im Vordergrund, der, im Gedränge von hundert ähnlich Beschäftigten, Teller und Glas in einer Hand balanciert, in der andern ängstlich die Gabel hält und den Hut zwischen die Beine geklemmt hat — und nun meint man, eine solche Gestalt verkörpere das Hauptinteresse Menzels. Es gibt aber kein Haupt- und kein Nebeninteresse in dem Bild. Es ist durch und durch erstaunlich, es ist der Menzel aller Lebensalter in Teilen darin, das Genie und der Fertigmaler. — Ähnliches ist von Bildern wie „Im weißen Saal" und „Ballpause" (S. 203) zu sagen. Die Schilderung „Im weißen Saal" ist wie eine atmosphärische Sittenschilderung. Vom Detail aus ist eine Gesamtstimmung erstrebt und erzielt. Was in Wahrheit mühsam aus Einzelzügen zusammengesetzt ist, erscheint im Endergebnis wie der kühne Wurf eines alles frei überblickenden Auges. Dieses ist es, was bei Menzel immer wieder in Erstaunen setzt: daß er die Synthese auf dem umgekehrten Wege wie die Impressionisten erreicht hat. Sein Arbeitsweg ist unorganisch und darum unendlich schwierig; aber in einem Bild wie diesem ist er trotzalledem ans Ziel gekommen, ist es ihm gelungen, in das miniaturhaft Genaue die Lockerheit des Eindrucks und die Monumentalität der ausbalancierten Komposition zu bringen. Die Tendenz der Komposition ist besonders deutlich auch in der „Ballpause". Das Bestimmende bringt die Reihe uniformierter

Haus im Abbruch, aus dem „Kinderalbum“, Deckfarbe.

Männer in das Bild. Der Standpunkt ist weiter entfernt genommen. Man möchte von einer schön bewegten, rhythmisch ausgeglichenen Interieurlandschaft sprechen. Das berühmte „Eisenwalzwerk" leidet unter zu vielseitigen Interessen und unter dem zu großen Format. Der Raum und seine Beleuchtung sind schon ein Motiv für sich, und die mannigfaltig durchstudierten Arbeitergestalten sind eine andere Gruppe von Motiven. Beide Motivenreihen sind nicht organisch zusammengewachsen. Alles bleibt einzeln. Ein wundervoller Vorwurf ist mit großer Kühnheit angepackt; doch ist er nicht beherrscht, er beherrscht vielmehr seinerseits den Künstler. Menzel hat nicht gewagt, eins auf Kosten des andern zu tun; er hat nicht gewagt Eier zu zerschlagen, wenn er einen Eierkuchen backen wollte. Darum fällt alles illustrativ in Einzelgruppen auseinander. Menzel hat zu objektiv sein wollen; er wußte nicht, wollte nicht wissen, daß die höchste, die letzte „Wahrheit" im subjektiven Empfinden beschlossen liegt. — Dasselbe gilt von der „Prozession in Gastein", von der „Piazza d'Erbe in Verona" und von den detailreichen Deckfarbenbildern aus Kissingen. Es konnte Menzel nie genug vorgehen auf seinen Bildern; immer brachte er noch neue Züge an, immer trieb es ihn, die Menschen handeln zu lassen. So artete seine Malweise zu einem Anekdotenimpressionismus aus; er sah schließlich vor Bäumen den Wald nicht mehr. Und es wurde immer ärger. Den Gipfel erreichte er im Jahre 1892 mit dem Bild „Fahrt durch schöne Natur". In dieser Darstellung von zwei Eisenbahnabteilen, in denen die Fahrgäste aufgeregt mit Operngucken, den Baedecker in der Hand, durch die Fenster starren, sich anschreien und aufmerksam machen, herrscht ein Tumult des Geschehens, der den Betrachter ganz nervös macht. Die künstlerische Aufgabe ist grotesk verkannt. Das Bild wirkt wie eine Satire für die „Fliegenden Blätter". Die Malerei ist im schlechten Sinne so „interessant", daß sie überhaupt aufhört Malerei zu sein. — Wie Menzel seine Aufgaben in dieser Zeit anfaßte, davon gibt das Bild „Harrender Gast" Kunde. Es ist entstanden aus einer hier abgebildeten schönen Bildnisstudie früherer Zeit (S. 89). Menzel hat um die Gestalt ein Boudoir herumgemalt und so viele Details hinzugefügt, daß aus dem Bildnis ein „in dem Boudoir einer von ihm verehrten Dame wartender Besucher" geworden ist. Vergleicht man die Studie mit dem Genrebild, so kann es keinem, der Kunst zu fühlen weiß, fraglich sein, daß der Jugendarbeit durchaus der Preis gebührt.

Ballpause.

Der Tendenz zur Motivenhäufung unterliegen auch die Diplome und Adressen, die Menzel zu verschiedenen Zeiten, vor allem aber nach 1865, als sein Ruhm feststand, für Behörden und bei besonderen historischen Gelegenheiten ausgeführt hat. Sie erinnern noch deutlich an die gewerbsmäßigen Lithographenarbeiten der Jugend, erscheinen diesen gegenüber aber aufs höchste raffiniert. Sie treten äußerlich schon viel repräsentativer auf und sind in dem Maße reicher, als der ältere Menzel dem jungen an Motiven, Einfällen und an Erfahrung überlegen war. Auf diesen Widmungsblättern konnte Menzel so recht die Fülle seiner geistreichen Ideen ausschütten und sie arabeskenhaft miteinander verbinden. Die Adresse des Berliner Magistrats an König Wilhelm den Ersten im Jahre 1866 enthält zum Beispiel folgende Motive, wenn das Auge von oben nach unten wandert: zuhöchst gibt es eine ganze Kolonie von Putten, die um Krone und Hermelin spielen und um Palmen und Flambeaux bemüht sind;

darunter ist eine dichte Schar von Ehrenjungfrauen dargestellt, die sich mit Blumen und Kränzen zwischen den Balken der Schrift drängt; es folgt ein Bild des Berliner Rathauses mit Fahnen und Blumendekorationen; seitlich sind zwei balkonartige Vorsprünge mit Zuschauern gemalt, und darunter, in der vollen Breite des Blattes, ziehen die siegreichen Truppen ein, Kavallerie, Infanterie und Artillerie, Offiziere und Gemeine. Das Heer zieht hinter einer hellen Schrift dahin, auf deren einzelnen Buchstaben acht Bildnisse von Heerführern wie Plakate aufgehängt sind. Vier Soldaten der Friederizianischen Armee tragen wie Karyatiden diese ganze Masse; sie stehen auf Postamenten, die zu seiten des Grabes Friedrichs des Großen angebracht sind. Trommeln, Draperien, Putten und Engel bilden das Beiwerk; ganz unten folgt mit vielen Schnörkeln und Arabesken die Schrift, deren Initialen noch einmal kleine Gemälde darstellen. Diese ganze Fülle ist aufs genaueste, wie mit der Lupe durchgeführt, es wimmelt das Blatt von frappanten Einfällen und originellen Formen, auch ist in dem Ganzen eine gewisse Ordnung; die Wirkung entspricht aber nicht entfernt dem ungeheuren Aufwand. Es ist sehr seltsam: in dem Kleinen, im Kleinsten ist oft eine gewisse urwüchsige Größe, im Ganzen aber ist etwas Kleinliches. Von dieser Fülle könnten ein Dutzend Illustratoren leben; aber der Schöpfer dieses kleinen Wunders wächst dadurch nicht eigentlich als schöpferischer Künstler. Und ähnlich ist es in allen Arbeiten ähnlicher Art. Menzel erscheint als Zeichner von Adressen und Diplomen, ebenso wie als Maler der Gesellschaft und des Volkslebens, ein Phänomen, ein Genie innerhalb des Unökonomischen.

Wie in allen andern Zeiten, so sind auch in dieser letzten Periode neben den Werken, die Menzel öffentlich anerkannt hat, eine Reihe von Gelegenheitsbildern entstanden. Und wieder steckt in diesen inoffiziellen Arbeiten der höhere Kunstwert. Diese Arbeiten stehen außerhalb des Arbeitsprogramms, und eben darum ist ihnen eine ungezwungene Originalität eigen. Aus dem Jahre 1868 noch stammt die Darstellung eines „Missionsgottesdienstes in der Buchenhalle bei Kösen" (S. 173). Dieses Motiv ist später von Liebermann aufgenommen und bearbeitet worden. Es ist geschehen, weil das Motiv in der Tat reich ist an malerischer Anregungskraft und weil Menzel in seinem Bild schon mit großer Sicherheit einen Weg gewiesen hat die Aufgabe zu lösen. Die Darstellung einer Menschenmenge unter hohen Bäumen bei Sonnenschein war als Vorwurf im Jahre

Das Ballsouper, 1878.

Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg.

1868 noch ganz neu; nur eine kühne Malernatur konnte sich dieses Motivs bemächtigen, nur ein starkes Talent konnte es bewältigen. — Um wieviel besser es Menzel immer gelang, wenn er unbefangen nur der eigenen Lust folgte, beweist ein 1872 gemaltes Bildchen, das „Erinnerung an den Garten des Luxembourg" heißt (S. 195). Das Motiv ist verwandt mit dem nach der Pariser Reise im Jahre 1867 entstandenen „Tuileriengarten"; doch ist es in diesem Fall viel weniger gegenständlich aufgefaßt, es ist einfacher und eben dadurch malerisch reicher. Es steht in demselben Maße Manet nahe, wie jedes andere Meissonier nahe steht. — Eine der monumentalsten Gelegenheitsarbeiten, die Menzel je gemacht hat, ist die große „Atelierwand" aus dem Jahre 1872 (S. 197). Gipsabgüsse hängen auf einer dunkelroten Wand und werden durch Lampenlicht von unten scharf beleuchtet. Aus jedem Pinselschlag dieser breit und herzhaft mit Licht und Schatten dramatisierenden Malerei spricht die Lust an der reinen Malerarbeit. Es weist das Bild, nicht nur des Motivs wegen, auf die erste „Atelierwand" aus dem Jahre 1852 unmittelbar zurück. Vor diesem Stück meisterhafter Malerei denkt man nicht an den Stoff, wie vor den Friedrichsbildern oder den Gesellschaftsdarstellungen, man erfreut sich der reinen Form um ihrer selbst willen. Der Stoff dieses Bildes ist der Kampf von Licht und Schatten, der mit Hilfe merkwürdig ausdrucksvoller Formen menschlicher Gliedmaßen ausgefochten wird. Menzel hatte, als er dieses malte, etwas Ähnliches im Sinn wie Rembrandt, als dieser einen geschlachteten Ochsen malte. — Aus dem Jahre 1867 gibt es sodann zwei kleine Gouachen, die in ihrer stillen, innigen Schönheit den Idylliker Menzel lobpreisen (S. 183 und 187). Vergleicht man diese kleinen Meisterwerke, in denen der Friede eines stillen, hellen Tages restlos in gute, tonreiche Malerei verwandelt, in denen die Stimmung eines schönen Herzens Malerei geworden ist, mit jenen zahlreichen, üppig dekorativen Darstellungen aus süddeutschen Jesuitenkirchen, mit denen Menzel vor dem Publikum glänzte, mit jenen reich gewürzten Darstellungen barocker Architekturen und geschmückter Altäre in dämmrigen Kirchen, wo Licht und Reflexe effektvoll funkeln und farbenreich gekleidete Priester dahinschreiten, so ist es schwer zu verstehen, wie Menzel so unkritisch das einfach Echte der Virtuosenleistung hintenanstellen konnte. In den Kircheninterieurs soll jede Form, jeder Ton auf wundersüchtige Menschen wirken; in diesen beiden kleinen Idyllen dagegen geben Form und Ton sich einer selbstvergessenen Naturliebe hin. —

Das Ballsouper, Ausschnitt.
Mit Erlaubnis der Photographischen Gesellschaft in Berlin-Charlottenburg.

Ein merkwürdiges Deckfarbenbild ist das „Indianercafé auf der Wiener Weltausstellung 1873". (In Parenthese: wie Menzel doch den Trubel der Weltausstellungen liebte! Er mag geglaubt haben, dort wirklich das Wesentliche seiner Zeit zu finden; er bedachte nicht, daß das Wesentliche immer die Stille sucht.) In diesem Bild ist das Überraschende des ersten Eindrucks erhalten worden, und eine Wirkung ist dadurch entstanden, die in einigen Punkten dem verwandt ist, was der sogenannte „Expressionismus" erstrebt (S. 199). Die Naivität der Anschauung hat, unterstützt durch das fremdartige Motiv, etwas Schlagendes. Es blickt aus diesem Bild das Unendliche im Anschauungsreichtum Menzels hervor. — Nach dieser Richtung ist auch das Deckfarbenblatt „Aschermittwoch" eine Offenbarung (S. 215). Wieder ist, wie so oft bei Menzel, ein gelegentlicher Blick aus dem Fenster zum Bild geworden. Überzeugend ist die schwere, trübe Wintermorgenstimmung gegeben; in einer wahrhaft zwingenden

Weise ist das Augenblickshafte künstlerisch gemeistert und zum Allgemeingültigen erhöht worden. Die Virtuosität Menzels steht ganz im Dienste des Augenerlebnisses, und der Betrachter wird gezwungen, dieses Erlebnis so lebendig nachzufühlen, daß er die Erinnerung an diese Darstellung nie wieder los wird. — Etwas Ergreifendes hat es für den Betrachter des Menzelschen Lebens, daß er die Reihe seiner Ölbilder mit zwei kleinen Landschaften beschlossen hat, die ebenfalls den Gelegenheitsarbeiten zugezählt werden müssen. Die schönste dieser beiden kleinen Idyllen ist hier abgebildet (S. 209). Ein stilles Winkelglück ist darin, dem sich keiner entziehen kann; einem schöpferischen Ausruhen, möchte man sagen, verdankt diese kleine Arbeit ihr Entstehen. Sinnend scheint der Maler Menzel mit diesem Bild vom Betrachter Abschied zu nehmen, ohne Pathos, mit einer ruhigen, feinen Gebärde zurückweisend auf die Produktion der Jugend.

Graphisch hat Menzel sich im letzten Drittel seines Lebens nur gelegentlich beschäftigt. Dem Berliner Radierverein zuliebe hat er von 1886 bis 1895 die längst aufgegebene Radiertechnik aufgenommen und fünf Blätter radiert. So sehr sie Zeugnis ablegen von einer Begabung, die alles konnte was sie wollte: künstlerisch bedeuten sie nicht eben viel. Es sind Arbeiten einer großen zeichnerischen Gewandtheit, nicht Erlebnisse, die sich wie von selbst in Kunst verwandelt haben, die fast automatisch die Radiertechnik gefordert haben. — Im Jahre 1877 hat Menzel noch einmal mit Tusche und Feder für den Holzschnitt eine Reihe von Illustrationen zu Kleists „Zerbrochenem Krug" gezeichnet. Diese Zeichnungen sind sehr ungleich. Der alternde Menzel ist darin, aber auch der ewig junge. Einige der Illustrationen, wie zum Beispiel die Vignette der Katze mit der Perücke, die Landschaft mit der Gestalt des Gerichtsrats, die Landschaft mit dem fliehenden, von der Dorfjugend verfolgten Richter Adam (S. 193), das Titelblatt, daß das Innere eines beleuchteten Theaters vor der Vorstellung darstellt, der Kassenraum des Theaters (S. 191), und einige andere sind Meisterwerke. Nicht mehr so frei und leicht wie die Illustrationen zum Kugler, aber doch erfüllt von Stimmungskraft und in den Werten so fein differenziert, daß sich die Schwarz-weiß-Wirkung malerisch bis zur Illusion vertieft. Andere Blätter dagegen sind so detailliert, so bildhaft abgerundet, daß sie den Charakter der Illustration verloren haben, dem Text Konkurrenz machen und ihm schaden. Auch hier sind die Blätter des Fleißes mißglückt,

Landschaft, 1892.
Mit Erlaubnis von R. Wagner, Berlin.

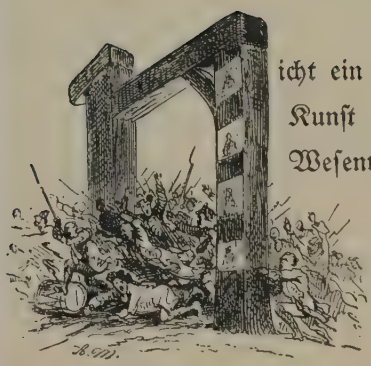
und die wie beiläufig nur wirkenden haben den großen Stil. Mit dieser Arbeit beschloß Menzel seine epochemachende Tätigkeit als Illustrator. Zwanzig Jahre später hat er einmal an Paul Meyerheim geschrieben, wahrscheinlich auf eine Aufforderung, nochmals etwas zu illustrieren: „Wer in der Illustrier-Literatur zirka bis ins achte Hundert hineingeraten ist, hat's gründlich satt. Wollet nun gütigst vorliebnehmen mit den drei Bissen."

Einen besonderen Stil haben die Alterszeichnungen Menzels. Sie sind immer erstaunlich durch ihre Sicherheit und Breite; doch sind sie als Zeichnungen nicht mehr so stilrein wie die der Jugendzeit. Sie wollen mit der Malerei wetteifern. Menzel bediente sich in den letzten Jahrzehnten nicht mehr des spitzen Bleistifts, der zu einer Vereinfachung, zum „Weglassen" förmlich zwingt, sondern des breiten, flächig schattierenden Zimmermannsbleies und zugleich des Wischers, der weiche, strichlose Töne gibt. Mit beiden Werkzeugen wußte er wie ein Hexenmeister umzugehen. Er stellte den Himmel einer Landschaft, die Wolkenbildungen mit dem Wischer dar und die greifbaren Gegenstände der Erde mit dem dunkleren Blei, und es gelang ihm

hierdurch, die Illusion sehr zu steigern. Was so aber entsteht, ist nicht die produktiv machende Illusion, sondern eine mehr photographische Illusion. Die späten Zeichnungen erinnern ein wenig an Photographien — nicht der Natur, sondern der Öl- und Gouachebilder Menzels. Die Studien sind sehr energisch gezeichnet, doch ist die Energie etwas eintönig. Die großen schwarzen Schattenflächen erscheinen seltsam kohlig, und die impressionistischen Wirkungen ergeben sich weniger aus der Anschauung als aus der Begegnung von Zimmermannsblei und rauhem Papier. Über die Gefahren der technischen Manier siegt dann aber wieder die erstaunliche Sachlichkeit der Anschauung von Fall zu Fall. Durch ihre Breite wird die Zeichnung nicht eigentlich ärmer an Detail; sie erscheint sogar in einer akademischen Weise ausführlich. Die Zeichnungen sind nur scheinbar breit und malerisch. Die Schwarz-weiß-Arbeiten der Frühzeit sind in Wahrheit, trotzdem sie oft nur spitz andeuten, breiter und malerischer. Gefährlich wird den Alterszeichnungen auch ihre gleichmäßige Güte; es gibt keine Berge und Täler, keine Erregungen und kein Nachlassen der Kraft. Wie ein unabsehbares Exerzitium reihen sich die Blätter zu Tausenden aneinander; nur die Motive, die Gegenstände bringen eigentlich Abwechslung hinein. Eine zeichenmeisterliche Gleichförmigkeit greift Platz; der Stil der akademischen Aktklasse ist bis zu einer höchsten Möglichkeit hinaufgetrieben. Hier und dort nur heben sich einige Blätter mit überraschenden, neuen und ganz lebendigen Zügen aus der Masse heraus. Blätter, in denen der Zimmermannsblei-Impressionismus von der Niederschrift eines wirklichen Eindrucks abgelöst wird. Solche Zeichnungen eilen ihrer Entstehungszeit dann voraus; es ist in ihnen etwas Kosmisches, und leise gewittern in ihnen die Urgewalten der Menzelschen Seele. Jene Gewalten, die, wie wir gesehen haben, zuweilen in meisterhaften Werken zutage traten, und die dann wieder streckenweis im Unterirdischen verschwanden, die aber niemals aufgehört haben dazusein und die das Leben Menzels mit einer leisen Dämonie umgeben haben bis zum letzten Arbeitstag.

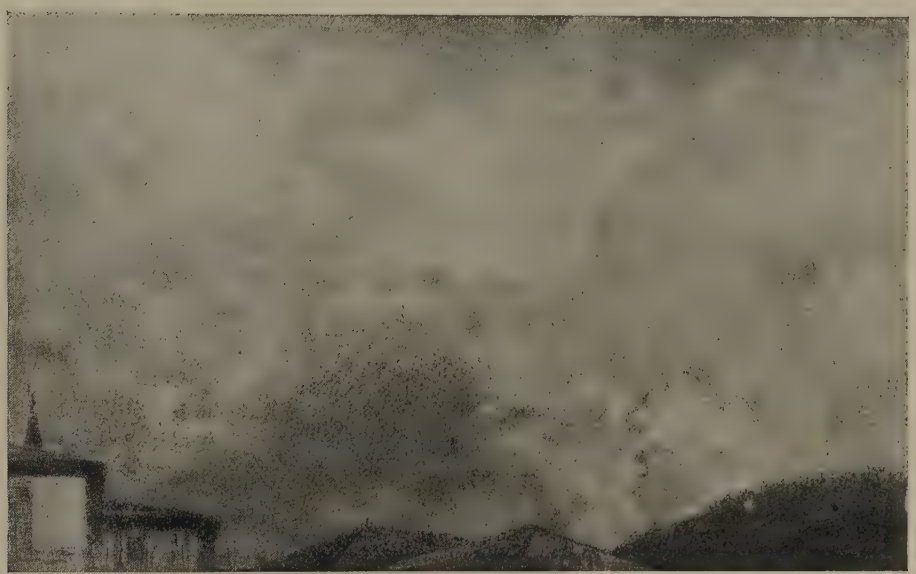
Schlußwort

Vignette aus Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen".
Holzschnitt.



icht ein einziger der unmittelbaren Genossen Menzels hat aus dessen Kunst in einem höheren Sinne Nutzen gezogen oder hat nur das Wesentliche darin klar erkannt. Von Vertretern der nächsten Generationen erst sind jene Kräfte der Menzelschen Kunst, die traditionenbildend sind, empfunden und benutzt worden. Die Maler, die zu Menzels Lebzeiten menzelisch malten und zeichneten, oder die sich gar als seine Schüler bezeichneten, sind mehr oder weniger unselbständig, ob sie nun Fritz Werner, Paul Meyerheim oder sonstwie heißen. Sie haben durchweg das Vergängliche im Werke Menzels für das Entscheidende gehalten und haben in Menzel eine lebendige Rechtfertigung der Akademie gesehen. Sie haben ähnlich gehandelt wie die neben dem alternden Goethe lebenden Weimarer Kleinstädter, die die Züge des Geheimrätlichen und Ministeriellen für ausschlaggebend in der großen Persönlichkeit Goethes hielten und den Dichter darüber fast vergaßen. In dem Gebirge des Menzelschen Lebenswerks haben sie alle gepocht und gegraben und haben doch nur Katzengold zu Tage gefördert. Das lautere Gold haben erst Künstler der nächsten Generationen entdeckt. Diese erst haben die Menzeltradition wahrhaft genutzt, wie es Pflicht jedes Talents ist, die Arbeitsergebnisse großer Vorgänger zu nutzen. Diese rechten Schüler im Geiste wurden, als sie hervortraten, entartet, unwissend, umstürzlerisch gescholten; sie allein aber haben sich als die rechten Nachfolger erwiesen. Wieder einmal, wie so oft, ist das unmittelbar Überlieferte nicht das Rechte gewesen; es kann erst das mittelbare Überlieferte wahrhaft

als lebendige Tradition angesprochen werden. Es ist noch nicht eben lange her, daß man entrüstet zurückgewiesen wurde, wenn man Liebermann einen Erben der Menzelschen Kunst nannte; und ich habe liberale Akademiker sogar entsetzt aufschreien hören, wenn ich den Zeichner Slevogt als den legitimen Nachfolger des Illustrators Menzel bezeichnete. Dennoch teilen sich diese beiden Künstler, die ihrerseits wieder durch zwei Jahrzehnte voneinander getrennt sind, wie sich täglich deutlicher zeigt, in dem Erbe, das Menzel der deutschen Kunst hinterlassen hat. Auch andere noch haben Teil daran, Louis Corinth und Gotthardt Kuehl zum Beispiel, oder ein wenig auch Fritz von Uhde; Liebermann und Slevogt aber sind die selbständigsten Entwickler der Menzeltradition.



Dächer, Bleistiftzeichnung, nach 1880.

Liebermann hat Menzel schon um 1872 persönlich kennen gelernt. Menzel hatte damals bei Schulte des Weimarer Kunstschülers erstes Meisterwerk, die „Gänserupferinnen", gesehen und um den Besuch des jungen Kollegen gebeten. Der Verkehr ist dann ziemlich lange, wenn auch locker, aufrecht erhalten worden; später hatten die beiden Künstler Gelegenheit sich offiziell zu sehen, in der Jury, bei Akademiesitzungen und sonstwo. Menzel pflegte fortgesetzt auf das zu schimpfen, was er in Liebermanns Kunst „faul" nannte, obwohl er das Talent des Jüngeren durchaus respektierte; und Liebermann litt, da er sich achtungsvoll zurückhalten mußte, doppelt unter der Kritiklosigkeit und der oft

grotesken Selbstliebe des Altmeisters. In den siebenziger und achtziger Jahren war Liebermann nahezu der einzige deutsche Künstler, der, bei aller Bewunderung, Menzel gegenüber frei blieb, der sein Vorbild kritisch nahm und instinktiv das Vorbildliche vom Vergänglichen in dessen Arbeiten trennte. Als Liebermann sich am meisten als Nachfolger Menzels fühlte, zur Zeit als er seinen „Jesus im Tempel", sein „Bierkonzert" oder die „Trauerfeier für Kaiser Friedrich" malte, ging er insofern über sein Vorbild hinaus, als er niemals der Menzelschen Detaillierungslust verfiel. Er malte „offiziell" so, wie Menzel nur in seinen inoffiziellen Arbeiten, in seinen Gelegenheitswerken und „Studien" zu malen wagte. Menzel scheint in solchen Werken Liebermanns reiner und freier aufzuerstehen. Der Einfluß Menzels ist aber nicht nur dort, wo die Stoffe Liebermanns etwas Menzelisches haben, sondern auch dort, wo der Jüngere ganz als ein Genosse der Impressionisten hervortritt, wo er französisch oder holländisch beeinflußt erscheint. Vor allem in gewissen Zeichnungen und Pastellen ist der Geist Menzels zu spüren; aber auch in den Bildnissen ist er gegenwärtig. Dort tritt die geistreich kritische Art der Anschauung Menzels, wenn auch in veränderter Form, hervor; Liebermann ist mit Menzel verwandt von Seiten der Akzentuierungslust. Die beiden Berliner berühren sich immer wieder mit einigen verwandten Seiten ihres Wesens, wie sehr sie auch in anderen Dingen wieder auseinanderstreben. Es wird eine jener Wahlverwandtschaften sichtbar, die in der Kunstgeschichte so außerordentlich fruchtbar sind. Und dadurch eben wird Menzel zu einem wichtigen Glied in der deutschen Kunstentwicklung überhaupt: er steht als der Mittler da, der die Überlieferungen der neuen bürgerlichen Kunst von Chodowiecki, Schadow und Franz Krüger zu unserer Zeit hinüberleitet. Bei alledem hat Liebermann die Traditionskraft der Menzelschen Kunst nur von einer Seite ausgenutzt. Manches Talent noch könnte sich Elemente aus Menzels Lebenswerk gewinnen und darauf in anderer Weise, wie Liebermann es getan hat, weiterbauen. Diese Unerschöpflichkeit eben ist es, die Menzel im neunzehnten Jahrhundert über alle seine Genossen stellt, trotzdem diese ihm mit einzelnen Werken so oft überlegen sind.

Slevogt hat persönliche Beziehungen zu Menzel nicht mehr gehabt. Um so merkwürdiger und beweiskräftiger ist es, wie sich der Süddeutsche zu dem Berliner Meister gefunden hat. Die Geschichte knüpft — wie die Natur es tut — das wahrhaft Lebendige

Aschermittwochmorgen, 1885. Deckfarbe.

aneinander, ohne daß die Individuen selbst es oft groß merken. Slevogt setzt in dieser Weise, ohne es programmatisch zu wollen, die Illustrationskunst Menzels fort. Wenn Liebermann die malerische Anschauungsweise fortgeführt hat, so lebt in Slevogt die illustrative Phantasie wieder auf. Er hat dieselbe Grazie des Einfalls, dieselbe Motivenfülle, dieselbe Fähigkeit erdachte Situationen bildhaft dramatisch und gleichnishaft zuzuspitzen, und eine verwandte Fähigkeit das innerlich Gesehene aus dem Kopf hinzuzeichnen. Wenn Liebermann ein Erbe des Menzelschen Handwerks ist, so ist Slevogt der Erbe des Menzelschen Geistes. Auch er geht insofern über sein Vorbild hinaus, als er seine Illustrationsaufgaben im allgemeinen freier und weniger ängstlich am historisch Tatsächlichen klebend, löst, als seine Zeichnungen malerischer sind und der Phantasie des Betrachters noch mehr Spielraum lassen. Wieder ist es aber auch nur eine Seite des Vorbildes, die von der Illustrationskunst Slevogts erweitert wird. Andere Zeichner könnten von anderen Punkten ausgehen und zu ganz neuen Ergebnissen kommen, denn die Anregungskraft des Zeichners und Illustrators Menzel reicht für ein Jahrhundert und länger.

Umsomehr, als dieser vielseitige Künstler in der Stille sein Bestes am willigsten hergibt. Man darf nicht sagen, daß Menzel heute volkstümlich ist, daß er jemals in seinem reichen und langen Leben populär gewesen sei. Er ist sehr berühmt gewesen, ist geehrt worden wie keiner, alle haben ihn geachtet und bewundert; sehr wenige aber haben ihn geliebt. Fortzureißen hat er den Betrachter nie verstanden. Eine Welle der Begeisterung, wie sie für kurze Zeit das Lebenswerk Böcklins trug, ist von Menzels Kunst nie ausgegangen. Er war weder populär in der Art wie Anton von Werner es war, noch wird er es jemals sein in der Art wie Dürer es ist. Um volkstümlich zu werden, hätte Menzel entweder weniger oder mehr sein müssen. Wäre er weniger gewesen, so würde er dem Verständnis der Menge entgegengekommen sein; wäre er mehr gewesen, so hätte er sich zur Unbedingtheit und damit zur Herrscherstellung erhoben. Er blieb und bleibt dem Volk im Tiefsten immer etwas fremd, so sehr die Stoffe vieler Bilder dem Verständnis entgegenkommen, weil er ein Künstler war, der zwischen dem ewig Gestrigen und dem ganz Genialen in der Mitte lebte, und dem man darum von keiner Seite endgültig beikommen kann. Denen, die in der Kunst das Höchste fordern, ist er zu bedingt, sie müssen zu vieles ausscheiden; denen, die das

„Kehraus" (Menzels Atelier in der Sigismundstraße), 1895. Bleistiftzeichnung.

Niedere in der Kunst fordern, wird er unheimlich durch seine strenge Meisterschaft. Alle, die sich ihm vertraulich nähern, hält er in der Entfernung. Vor ihren Augen verwandelt er sich in vielerlei Gestalt, und keiner wagt zu entscheiden, welche Gestalt die wahre sei. Das Volk aber will stets das Unbedingte. Es ist dumm, wenn es zweckvoll über die Kunst aus dem Tag heraus urteilt; aber es ist der höchste Richter, wenn es sich zweckfrei seinem Instinkt hingibt. Darum liebt und fördert es in jeder Gegenwart die seinem Urteil Verständlichen: die Banalen, die von der Mode Erhöhten, die Volksredner, die genau das sagen, was die Menge hören will; darum verehrt es aber auch die ganz Großen im Reiche der Kunst, deren Werke der Geschichte angehören und die ihm zu Gleichnissen des Göttlichen werden. In dieser Weise sind Menzels Zeitgenossen nicht auf ihre Rechnung gekommen, den Nachgebornen aber genügt er auch nicht. Menzel war nicht irdisch gemein genug, um zu Lebzeiten jedermann aus dem Volke vertraut zu werden; doch ist er auch nicht göttlich genug, um es in Zukunft der ganzen Menschheit zu werden. Ihm fehlte dort die Plattheit, hier der höchste Aufschwung — die letzte Freiheit. Daß er die große Selbstzucht hatte, daß er frei war von der Albernheit seiner Jahrzehnte, daß er unkonventionell dachte und handelte, daß er wie ein Spartaner lebte und ein Knecht der Pflicht war, daß er von

Friedrich der Große, 1903. Deckfarbe.

Autoritätsglauben nicht gehemmt wurde, mit dämonischer Willenskraft sich selbst jede Leistung abtrotzte und mit scharfem Geist alle Erscheinungen zu meistern wußte — das alles ist noch nicht höchste Künstlerfreiheit. Was ihm fehlte war dieses: daß er sich nie zu jener schönen Schamlosigkeit aufschwang, die es wagt, die Natur so darzustellen, als sei kein Menschenauge Zeuge, als schaue nur Gott dem Künstler zu. Dieses Erleben, Sehen und Darstellen ohne Scham — ohne jene Scham, die ein Produkt der Gesellschaft ist — macht recht eigentlich die Werke der großen Meister unsterblich, macht sie im höchsten wahr und schön und macht, daß die Künstler anzubeten scheinen, wenn sie arbeiten. Menzel aber kam über sich selbst, über seine menschliche Abhängigkeit nie ganz hinaus; er blieb geistig in der Gesellschaft, so sehr er sich körperlich auch davon abschied. Er war ebensosehr ein Opfer wie ein Held, ebensosehr ein Diener wie ein Herr. Das ist es, was seine Kunst immer mehr oder weniger befangen erscheinen läßt, trotz ihrer einzigen Talentfülle, trotz ihrer Genialität. Das ist der Grund, daß diese Kunst zugleich enthusiasmiert und erkältet, daß sie in einem genialisch und schulmäßig erscheint. Im Lebenswerk Menzels ist das Material zum Höchsten; aber eng neben der Großheit findet sich immer auch das Kleine. Es ist als sei darüber ein Zauber gesprochen, als harre es der Erlösung.

In diesem Sinne ist Menzels Lebenswerk ein historischer Organismus, der nur in Deutschland wachsen konnte. In keinem andern Lande wäre dieser feste Verband einander widersprechender, ja ausschließender Eigenschaften möglich. Nicht nur zwei Seelen wohnten, ach! in der Brust dieses Künstlers, sondern gleich ein halbes Dutzend verschiedener Seelen. Und doch wirkt der Charakter einheitlich; ja, er hat etwas

Ehernes in seiner schroffen Vielseitigkeit. Menzel wirkt wie eine Verkörperung des deutschen Charaktergeheimnisses, der ewigen deutschen Problematik. Beim Schreiben dieser Seiten habe ich so recht gespürt, wie sehr dieser merkwürdige Mann zugleich zu sich hinzieht und abstößt, wie er einmal Empfindungen weckt, die fast zärtlich zu nennen sind, und wie er dann wieder Gedanken aufrührt, die nicht ohne eine gewisse Feindseligkeit sind. Dieser Zustand wird fast unheimlich, weil sich der Widerspruch nicht dem Menschen, dem Künstler zur Last legen läßt. Wie er war, so mußte er sein; er hat sich folgerichtig entwickelt „nach dem Gesetz, wonach er angetreten". Das macht das Widerspruchsvolle beinahe monumental und lockt den Betrachter geheimnisvoll an; es gilt ein Seelengeheimnis, ein Rätsel zu lösen, das ins Symbolische hineinwächst. Denn es ist zugleich das Rätsel der deutschen Kunst überhaupt. Dieses wunderbare Leben, so reich und auch so arm, so heldenhaft und demütig, so siegreich und furchtsam, so dämonisch und bürgerlich steht da in der Geschichte unserer Kunst wie eine geheimnisvolle Frage. In ihm sucht — so scheint es — eine große Nation zu erforschen, was der Genius der Kunst mit ihr vorhabe.

Die rechte Antwort ist noch nicht gefunden worden. Sie kann nur von der erlösenden Tat endgültig gefunden werden. Mit einer Frage, nicht mit einer Antwort, beschließe auch ich darum dieses Buch.

Gedruckt bei A. Wohlfeld, Magdeburg